Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

№ 44 (756) ПЯТНИЦА, 11 СЕНТЯБРЯ 1936 г. ЦЕНА 20 КОП.

ОБ УСТАНОВЛЕНИИ ЗВАНИЯ НАРОДНОГО АРТИСТА СОЮЗА ССР

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА ССР

Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет:

1. Установить для наиболее выдающихся деятелей искусства народов Союза ССР, особо отличившихся в деле развития советского театра, музыки и кино, звание «Народный артист Союза ССР».

2. Звание «Народный артист Союза ССР» присваивается постановлением Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР по представлению Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК Союза ССР.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР Г. ПЕТРОВСКИЙ.

Секретарь Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР И. АКУЛОВ.

Москва, Кремль, 6 сентября 1936 г.

Постановлением Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР звание Народных артистов Союза ССР присвоено: Народным артистам РСФСР — Станиславскому К. С., Немировичу-Данченко И. В., Качалову В. И., Москвину И. М., Корчагиной-Александровской Е. П., Блюменталь-Тамариной М. М., Неждановой А. В., Заслуженному артисту РСФСР Щукину Б. В., Народным артистам УССР — Литвиненко-Вольгемут М. И., Саксаганскому П. К., Народным артистам Груз. ССР — Васадзе А. А., Хорава А. А., Заслуженной артистке Каз. АССР Байсеитовой-Куляш.

УКРАИНСКАЯ СОВЕТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

В развитии украинской советской культуры кинематография должна сыграть большую роль. Это для всех ясно. Однако, в последние годы украинская кинематография находится в застое, имеет ряд крупнейших провалов. Говоря откровенно — голос украинской кинематографии почти не слышен в Советском Союзе. А между тем, ее творческие работники являются составной частью отряда работников культуры нашей страны.

Совершенно законно возникает вопрос — чем вызваны эти провалы и какими путями можно в дальнейшем избежать ошибок? Корень зла заключается в том, что некоторые из товарищей рассматривают украинскую кинематографию как явление провинциальное, которое не может занимать почетного места в союзной кинематографии.

В украинские студии стекались десятистепенные режиссеры, провалившиеся в других киноорганизациях. Они-то и должны были строить украинскую кинематографию. Сценарная политика характеризовалась сосредоточением на Украине таких тем, которые не могли быть разработаны серьезно.

Приезжал режиссер в Киев или Одессу, себя он рассматривал как участника штрафной команды, посланного ГУК в провинцию на исправление. Такие режиссеры стремились поскорее испечь какой-нибудь кинопирог с тем, чтобы быстро удрать с Украины, продолжая и дальше кочевать из студии в студию.

Приезжая в Киев или Одессу, эта, с позволения сказать, режиссура смотрела довольно высокомерно на то, что происходит в Украинской республике. Не связывалась с культурным процессом, не принимала в нем участия, словом, самоизолировалась от творчества масс. Этому, пожалуй, еще способствовала сценарная политика — украинские студии ставили совершенно не связанные с жизнью Украины темы, абстрактные и потому обреченные на неудачу. К сценариям подходили настолько легкомысленно, что зачастую сотни тысяч и миллионы рублей, уплаченные авторам, летели впустую.

Именно этим можно об'яснить, что за последнее время Украина не дала одного настоящего художественного произведения, если не считать картины «Я люблю». Да и этот фильм, несмотря на его достоинства, нельзя считать вполне законченным.

«Строгий юноша» является наиболее ярким примером подобной порочной художественной линии по отношению к украинской кинематографии.

Нет картин, почти отсутствуют кадры творческих работников. Вся художественная работа была оторвана от действительности, от того, что необходимо Украине как составной части Советского Союза. Создавалась обстановка, которая разлагала кадры, сбивала молодежь на ложный путь. Видя кочевой образ жизни разных режиссеров, присылаемых ГУК, молодые творческие работники теряли чувство уверенности в своей работе, появлялись настроения бесперспективности.

Не было доброкачественных сценариев, построенных главным образом на украинском материале, отсутствовали кадры, — и отсюда произошли все беды. Но об'ясняя причину провалов, мы обязаны сказать о путях исправления довольно плачевного положения украинской кинематографии.

Основной вопрос, который должен быть поставлен во всей широте, это — отображение жизни Украины как составной части Советского Союза, ее сегодняшнего дня и развития украинского народа в историческом аспекте. Для русотяпски настроенных людей развитие украинской культуры — это абстракция. С их точки зрения украинская культура — это далекая, едва осуществимая мечта. Подобные люди болтают об интернационализме, но когда возникает вопрос о развитии культуры народа, они прячутся в кусты от реализации сталинского учения о национальной культуре — национальной по форме, социалистической по содержанию.

Вполне понятно, что украинская национальная культура состоит из народного творчества, которое нужно любовно и непрерывно собирать и растить. Но собирать не для того, чтобы копить в музее, а собирать, чтобы приводить в действие. Песни переводить на хоры. Народные мелодии через композиторов поднимать до уровня больших оперных полотен. Народные танцы пускать в балет. Вышивки и ковры внедрять в производство. И добиться того, чтобы в этих цветистых нарядах и вышивках ходил народ. Прекрасные виды Украины, ее пейзажи и типы должны занять почетное место в галлереях живописи, в росписях на стенах наших дворцов и клубов.

Когда, идя сталинским путем, мы строим советскую национальную культуру, кинематография не имеет права оставаться в стороне и хиреть от бледной немочи. А на Украине кинематография почти захирела и сама по себе и на фоне расцвета национальной культуры украинского народа.

Каждый мыслящий человек понимает, что большие полотна кинематографии можно создать на основе творчества, быта, истории и современной жизни того народа, который собираются показывать. Нельзя в самой совершенной лаборатории, на основе самой точной схемы создавать художественные произведения без знания жизни народа, его истории и сегодняшнего дня. А у нас до недавнего времени было так — чем мастер непонятней для масс — тем больше он, по мнению некоторых наивных людей, приближался к стратосфере мирового искусства. В таких случаях о всех «предположениях», об «интересных» мыслях, появляющихся в последний момент в голове того или иного режиссера, говорили с благоговением и таинственным шопотом. Правда, нигде эти «мысли» не появлялись в печатном виде. Но зато, когда они проскакивали в картине, то зритель возражал против них.

Формализм на Украине, прикрытый подчас широкими казацкими штанами, в той или иной постановке, наносил колоссальный ущерб украинскому национальному искусству. Картина Кавалеридзе «Ливень» («Злива») не могла дать реального представления о гайдамацких восстаниях на Украине. Отображение сегодняшнего дня Украины, использование грандиозного наследства украинской классической культуры, разработка ряда исторических тем еще не нашли своей реализации. А ведь показать, как счастливо живет теперь украинский народ и как он жил раньше — самая благодарная, самая великая задача для украинской кинематографии, для ее художников.

В этом крайне важном деле среди некоторых людей искусства существует такой же консерватизм и мещанское тупоумие, как и в некоторых других областях работы. Ведь были еще недавно такие почтенные руководители промкооперации, которые запрещали использовать в вышивках голубой цвет, боясь «как бы чего не вышло». В технике шитья они запрещали вышивать крестиком. Когда возникло предложение показать в кино «Наталку-Полтавку», украинские народные песни, ряд произведений украинской классики, — то некоторые товарищи пытались все это переделать так, чтобы от украинского наследства остались рожки да ножки.

Конечно, для некоторых товарищей из киноорганизаций труднее руководить нашей кинематографией, если кинематография на Украине будет делать картины из истории украинского народа, гражданской войны или ее богатой нынешней жизни. Для того, чтобы руководить этой работой, придется подучиться. Для этого необходимо знать историю Украины. Нельзя обойтись без знания украинской литературы и без пополнения своего общекультурного уровня рядом других необходимых познаний. Но, как говорится, «взявшись за гуж, не говори, что не дюж».

Наше мнение сводится к тому, что, наряду с работой, начатой А. Довженко («Щорс»), Кавалеридзе («Наталка-Полтавка»), необходимо поднять большие темы истории украинского народа, показать выразительным киноязыком, как он боролся за свою свободу против польских, украинских и русских панов. Показать, как он после пролетарской революции, вместе с русским рабочим классом, боролся за свою независимость против немецких, польских и других интервентов.

Надо экранизовать лучшие классические образцы украинской литературы. Особенно следует обратить внимание на блестящий украинский юмор. Тогда украинская кинематография даст картины, которые не будут дублировать, по своим приемам, тематике, по своему сюжету — все другие картины ГУК. Тогда украинские картины, на общем фоне кинопродукции Советского Союза, отобразят жизнь великого народа в его прошлом и настоящем. Это никто не сможет сделать, кроме нас самих. Ибо мы будем на практике осуществлять указания товарища Сталина о строительстве национальной советской культуры украинского народа. В этом отношении мы ждем и требуем помощи со стороны ГУК и его аппарата.

Естественно, наряду с этим мы должны вести большую работу по использованию лучших образцов всей мировой классической литературы. Вопрос об органической связи кинематографии со всей культурой украинского народа настолько злободневен и ясен, что вряд ли по этому поводу могут быть дискуссии. Мы поставили перед собой большие задачи и твердо уверены, что под руководством великого Сталина цветущая украинская культура и на этом участке добьется победы.

А. А. ХВЫЛЯ,
начальник управления по делам искусств при Совнаркоме Украины.

Кадр из фильма «К событиям в Испании». На снимке: бойцы республиканской армии около пушки на горных высотах Ирунского фронта.

Кадры из фильма «К событиям в Испании». На снимках слева направо: охрана штаба народной милиции в Ируне и за чтением приказа из штаба.

БЕСЕДЫ С УЧАСТНИКАМИ IV ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ

ЭМИЛЬ ВЮИЛЬЕРМОЗ

Французский кинокритик

Учиться у советских мастеров

Советское сценическое искусство пользуется во Франции чрезвычайно высокой и вполне заслуженной репутацией. Не только профессионалы, к числу которых я отношу и себя, но и наши рядовые зрители всегда с восторгом принимают советские произведения.

Поэтому вполне понятен интерес, с которым я ехал на IV советский театральный фестиваль. Фестиваль не обманул моих ожиданий. Почти все виденное мною на фестивале — прекрасно и свидетельствует о необычайно высокой культуре советского театра.

К сожалению, в этот приезд мне не удалось познакомиться с новинками советского кино. Для меня, профессионального критика, это очень ощутительный пробел. Во Франции я не пропускаю ни одной советской картины, исключительно ценю их и совершенно искренно считаю, что нам нужно учиться у советских мастеров умению создавать подлинно кинематографические образы. Я подчеркиваю слово «кинематографические», потому что большинство даже лучших французских и вообще европейских фильмов чрезмерно театрализованы. Слишком много монолога, слишком много слов и мало динамичного, выразительного жеста и мимики.

Французские кинематографисты начинают постепенно понимать этот порок своих произведений. Это в известной степени сказывается в картинах «Героический Кермесс» Жака Фейдера, «Баккара» Миранда и в «Преступлении господина Ланж» Жана Ренуара.

В заключение мне хочется выразить надежду, что в недалеком будущем мне снова удастся приехать в гостеприимный Советский Союз, но уже не на театральный, а на кинематографический фестиваль.

ДОДЛЕЙ НИКОЛЬС

Американский кинодраматург

По указке церкви и капитала

С радостью ехал я в Советский Союз, о котором много читал и слышал. Мне хотелось самому увидеть страну, в которой были созданы такие великолепные картины, как «Потомок Чингис-хана», «Чапаев», «Крестьяне», «Мы из Кронштадта», «Юность Максима» и другие. Эти картины по своему содержанию, по своей глубокой идейной насыщенности резко отличаются от того, что мы привыкли видеть в Америке. Это и немудрено: творческая мысль американской кинематографии направляется и регулируется предпринимателями, «бизнесменами»; последнее слово в выборе тематики картины принадлежит не драматургу, не режиссеру, а продуссеру — представителю «бизнесмена».

Возможность осуществления сюжета сколько-нибудь оригинального по идее (я не говорю о технике) почти исключена, если эта идея не отвечает вкусам и настроениям предпринимателя. Мне — драматургу, обладающему уже известным именем, за всю мою практику удалось буквально контрабандным путем поставить только одну картину, нарушающую по своему содержанию каноны Голливуда. Я имею ввиду картину (режиссера Джона Форда) «Предатель», поставленную по моему сценарию.

За последнее время, правда, кинодраматурги делают попытки организованно отстаивать свои требования. Создан союз драматургов, в который входят многие писатели, связанные с кино и театром; таким образом влияние автора картины несколько выросло. Но все же, это пока только паллиативные меры, так как предприниматели не стесняются в средствах (угрозы лишить работы, подкуп), чтобы отбить у драматургов охоту прибегать к защите союза. Характерно, что споры драматургов с предпринимателями чаще всего возникают по вопросам творческим в тех случаях, когда автор отстаивает право на сохранение своей идеи в картине.

Повторяю — существование союза авторов пока ощутительных результатов не принесло.

Второй и, пожалуй, наиболее страшный бич американского кино — это церковь. Клерикалы добиваются запрещения неугодных им картин всеми дозволенными и недозволенными путями. Если какой-либо предприниматель осмеливается не подчиниться их требованиям, они угрожают призывом в своих проповедях к бойкоту всех картин, выпускаемых непокорной фирмой.

Это привело к тому, что многие художники совсем прекратили работу над фильмами с современной тематикой и стали искать сюжеты своих постановок в далеком прошлом.

Турецкие педагоги о советских учебных фильмах

8 сентября Наркомпрос посетила делегация турецких педагогов. Членам делегации были показаны фрагменты учебно-школьных и внешкольных фильмов: «Насекомые», «Бактерии», «ДВК», «Авиомоделизм», «Проделки [illegible] «Кинули» и «Клуб зверей».

После просмотра в беседе с нашим сотрудником преподаватель литературного института в Анкаре г-н Кемаль Кепрюле сказал:

— Наша отечественная кинематография еще очень бедна. У нас есть только одна киностудия в Стамбуле, которая выпускает художественные фильмы для взрослого зрителя. Я впервые вижу фильмы, предназначенные специально для детской аудитории. Особое впечатление произвели на меня фильмы, сделанные в плане учебного пособия. Я считаю, что такие фильмы как «Насекомые» и «Бактерии» несомненно произведут на ребенка большее впечатление, чем книги на эту же тему.

— Даже отдельные части демонстрируемых фильмов, которые не дают еще полного представления о теме, — сказал директор средней школы г-н Рауф Нусет, — смотрятся с интересом. Особого внимания заслуживает фильм «Бактерии», который несомненно представляет ценное учебное пособие. К сожалению, таких фильмов у наших школьников еще нет, и мы, педагоги, вернувшись на родину, должны поставить вопрос о создании и у нас подобных фильмов.

Преподаватель индустриальной школы в Адрианополе г-н Ферид Санер заявил: «Мне особенно понравился детский фильм «Клуб зверей». Он сделан с большой теплотой и учит детей любить животных. Турецкая кинематография безусловно должна позаимствовать у Советского Союза полезный опыт создания школьных и внешкольных фильмов. Они значительно облегчат работу педагогов и будут пользоваться заслуженным успехом у детворы».

ГОТОВИТЬ КАДРЫ

А. П. ДОВЖЕНКО

Положение Украинфильм сейчас неприглядно и на это не надо закрывать глаз. Режиссеров мало. Еще меньше — хороших режиссеров. Однако не только слабость и малочисленность режиссерских кадров определяют положение Украинфильм. Главным бичом украинской, да, пожалуй, и всей нашей кинематографии является отсутствие достаточного количества доброкачественных сценариев. Это — не откровение. По этому поводу уже годы идут страстные дискуссии. Я указываю на это, как на главный отправной пункт нашего производства для того, чтобы обосновать некоторые свои практические предложения, целью которых является способствовать росту кадров нашей режиссуры.

Америка, согласно последним данным, опубликованным в нашей прессе, имеет около 4000 сценаристов, из которых половина со стажем не менее восьми лет. Следовательно (при производстве восьмисот фильмов), они имеют в среднем четыре сценариста на фильм. При этом, что особенно важно, главная работа над сценарием — это работа над диалогами. Блеск фильма ищут в диалоге. И это правильно.

Наши несовершенные режиссерские кадры все же в среднем по качеству выше наших сценарных кадров. Украинфильму нехватает сценариев, даже плохих. Наши сценарии разделяются на: а) сценарии, б) плохие сценарии и в) «несценарии». И очень хорошо делает новое правление треста, ставшее на путь отказа от постановки «несценариев».

Что такое «несценарий»? «Несценарий» — это нечто написанное обязательно на актуальную тему, написанное «взволнованно», сумбурно, без учета кинематографической специфики, немощное литературно, а отсюда и немощное идейно, какая бы хорошая идея не толкнула автора на писание. И, наконец, это—нечто проданное тресту за несколько тысяч рублей и запланированное к постановке. Это — идея, не выраженная средствами искусства, — идея, не выраженная языком киноискусства.

Плохой сценарий немного лучше. Поэтому у нас так много переделок в процессе с'емок, простоев, лишних затрат, словом всего, что отравляет творческую жизнь, отнюдь не являясь обязательным аттрибутом творчества. Неясность идеи и неясность средств искусства в сценарии рождают болотный туман в фильмах и с этим нужно бороться в первую очередь.

Я уверен, что наше общекинематографическое руководство прилагает достаточно усилий для борьбы с этим злом. И я предлагаю ему здесь один из способов. Ведя борьбу на сценарном фронте, необходимо, однако, уже сегодня изменить метод воспитания новых кадров режиссуры. Приветствуя создание киноакадемии, я думаю, что в основу преподавания в ней нужно положить не общеобразовательные предметы (принимаются люди с законченным высшим образованием), а практические занятия. Академия практической работой была бедна. Студент за время учебы перед получением аттестата должен осуществить не одну зачетную короткометражку по наспех сколоченному сценарию, а две или три небольших работы, по которым уже в Академии был бы виден его рост.

Было бы ошибкой думать, что даже при самых счастливых обстоятельствах у нас, примерно через два года, появится достаточный контингент квалифицированных сценаристов. На это уйдет времени значительно больше.

Поэтому в Академии или на режиссерских курсах нужно вести вокруг сценария и теоретическую работу. Если можно так выразиться, нужно в будущем режиссере воспитывать сценариста. Это отнюдь не значит, что режиссер должен в будущем сам для себя писать сценарии. Это значит научить режиссера быть полезным сотрудником при писателе, если писатель еще не овладел спецификой кино. Это значит развить вкус к диалогу, остроте и четкости и экономности драматургических ходов и т. д. — словом, это значит научить будущих режиссеров уже в Академии с предельной ясностью строить фильм на бумаге при помощи пера и карандаша. Полагаю, что рисование — необычайно важный предмет воспитания режиссера. Сколько денег погубил Украинфильм на порочные, немощные, никому ненужные фильмы! Если бы пятую часть средств можно было истратить на пробы, на практические работы начинающих при хорошем художественном руководстве! Сколько было бы находок! Но даже если бы мы имели хотя бы одну «находку» в год — и то выгодно. Неужели, уже все киногении всего огромного Советского Союза выявлены и собрались на кинофабриках? Неужели они не разбросаны еще десятками по всей стране? Нужно усилить движение творческих кадров в киноискусстве.

В своей режиссерской мастерской я начал работу, имея целью приблизить ее к производству. Сейчас, занятый окончанием сценария «Щорс», я еще не вполне осуществил применение этого метода. Но уже и то, что мне удалось проверить, дает уверенность в том, что воспитание режиссера, построенное вокруг сценарных проблем и с упором на практическую работу (которая должна закреплять теорию, а иногда и рождать ее), поможет Украинфильму укрепить и расширить свой режиссерский и сценарный фронт.

К XX-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

ДВАДЦАТЬ ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

В тресте Союзкинохроника состоялось совещание по вопросам подготовки к XX-летию Великой Октябрьской революции. В совещании участвовали руководители треста и московской студии Союзкинохроники, редакторы киножурналов и творческие работники. Управляющий трестом тов. Фельдман сообщил, что к XX-летию ориентировочно намечается выпустить 20 короткометражных хроникальных фильмов по различным вопросам социалистического строительства. Совещание разработало тематический план выпуска юбилейных фильмов.

Для детей и о детях решено выпустить пять картин, заявки на которые должны разработать режиссеры Ованесова, Варейкис и Хаханова. По вопросам социалистического сельского хозяйства — три картины, режиссеры их — Копалин, Сеткина и Зернов. Оборонная тематика будет представлена тремя фильмами режиссера Я. М. Посельского.

Тематические планы двух фильмов, посвященных показу участия трудящихся женщин в социалистическом строительстве, поручено разработать режиссеру Степановой. Две картины на тему об осуществлении ленинско-сталинской национальной политики будет готовить режиссер Кармазинский. Режиссеры Бубрик и Гуров разработают тематические заявки на три фильма о нашей промышленности.

Все тематические заявки должны быть представлены до 9 сентября с. г. Предельный срок выпуска юбилейных фильмов — 15 августа 1937 года.

Совещание решило просить ГУК разрешить выпуск к XX-летию Октября полнометражного фильма по вопросам транспорта. Кроме того, совещание признало необходимым выпустить к юбилею фильмы о строительстве канала Москва—Волга и о советских физкультурниках.

Как мы работаем над юбилейными темами

Ю. Берзин

Одесса — приморский, портовый город. По морских тем в плане Одесской киностудии не было. Сценарий, над которым я сейчас работаю по заказу студии, должен восполнить этот существенный пробел.

Я пишу сценарий о воспитании молодых моряков, о советской морской романтике. В центре фильма будет образ молодого человека, попавшего на учебный корабль.

Летом нынешнего года я провел некоторое время на «Товарище» во время его учебного плавания. «Товарищ» — крупнейшее парусное судно в Советском Союзе — имеет славное прошлое: он бывал в заграничном плавании; немало капитанов и штурманов советского флота воспитывались на «Товарище».

Сейчас на «Товарище» проходят учебную морскую практику студенты морских техникумов Одессы, Херсона, Баку, Батуми, Поти, Ленинграда. В то время, когда я был на этом судне, на нем плавали студенты 18 национальностей: тюрки, абхазцы, аджарцы, русские, евреи, украинцы, курды... Весь этот разноплеменный коллектив об'единен одним желанием: познать морское дело, изучить технику кораблевождения.

Сейчас у меня уже вырисовались в основном контуры будущего сценария.

В сентябре я думаю снова пробыть некоторое время на «Товарище». Затем приступаю к окончательной отделке сценария, над которым буду работать в тесном контакте с киностудией. Мой сценарий должен быть готов к 1 декабря, чтобы студия сумела выпустить фильм к XX-летию Октября.

Я уверен, что сдам сценарий к сроку.

НЕОБОСНОВАННЫЙ ОПТИМИЗМ

На совещании в Комитете по делам искусств директор Мосфильм тов. Бабицкий заявил, что студия в юбилейном году должна выпустить 12 полнометражных художественных фильмов.

Но мало произнести декларативную речь на совещании. Для того, чтобы выполнить план 1937 года, надо иметь уже сейчас не меньше 20 высококачественных сценариев. Однако, по словам самого тов. Бабицкого, положение со сценарным портфелем внушает опасение.

Зав. сценарным отделом тов. Варейкис придерживается противоположного мнения. Он заявляет, что хороших сценариев в студии вполне достаточно, что студия располагает 13 готовыми сценариями.

Что же это за сценарии?

Это, во-первых, сценарий А. Толстого и А. Болотина «Утренняя звезда». Но этот сценарий должен был по плану студии быть запущен в производство еще 10 января текущего года (!). Дальше «Бежин луг», сценарий которого сейчас коренным образом переработан, студия зачислила в план 1937 года, а ведь тема эта готовилась еще к 1935 году!

Целый год готовился и сценарий Б. Агапова «Клятва», который, наконец, утвержден студией, но еще не принят ГУК.

Не менее длинна история переделок сценария Чапыгина и Правова «Степан Разин». Переделки этого сценария тянутся уже много месяцев и до сих пор не закончены. ГУК утвердил пока только «Бежин луг», «Утреннюю звезду» и «Самый счастливый» Н. Зархи, сценарий, полученный Мосфильм от Межрабпомфильма. Итак, только три готовых сценария. А остальные десять? Все они возвращены авторам для переделок и переработок и хотя сроки этих переделок наступают в конце сентября, но неизвестно будут ли они готовы в срок?

Тов. Варейкис ссылается на то, что студия заключила еще 35 договоров и эта цифра, по его мнению, вполне обеспечивает план 1937 года. Однако, больше половины договоров заключено только два-три месяца назад и рассчитывать на поступление этих сценариев даже к началу юбилейного года — нельзя. Много договоров уже несколько раз пролонгированы и когда по ним поступит готовая продукция — сказать трудно.

В качестве яркого примера многочисленных отсрочек можно указать на сценарий К. Виноградской «Золотое детство», договор на который был заключен еще в декабре 1934 года, и сценарий Ржешевского «Москва», договор на который заключен в апреле 1935 года. А между тем из-за отсутствия сценариев ходят без дела уже многие режиссеры, которые могли бы начать постановки к юбилейному году. Не имеют еще готовых сценариев режиссеры Дзиган и Александров, весь год ничего не снимал режиссер Птушко, дожидаясь окончания сценария, недавно закончила фильм режиссер Строева, для которой тоже ничего нет, и т. д.

Непонятен необоснованный оптимизм тов. Варейкиса, утверждающего, что все обстоит благополучно.

Студия Мосфильм за несколько лет своего существования не обращала должного внимания на организацию сценарных дел, не смогла создать вокруг студии актива авторов. Почти все авторы, работающие сейчас для Мосфильм, пишут для студии в первый раз. Многие авторы вообще впервые взялись за создание сценариев. Между тем, основную ставку в своих оптимистических расчетах Мосфильм делает именно на таких авторов.

Если бы руководство сумело создать хотя бы небольшой, но крепкий актив квалифицированных кинодраматургов, то план строился бы не на песке, а на твердой основе.

Интересно отметить, что в студии Мосфильм никто не интересовался работой сценарного факультета ВГИК. Больше того, **зав. сценарным отделом студии тов. Варейкис даже не знает, что во ВГИК есть сценарный факультет.**

Газета «Кино» не раз сигнализировала, что подготовка сценарного портфеля к юбилейному году идет недопустимо медленными темпами.

Теперь мы стоим перед совершившимся фактом. **Чтобы выпустить фильмы к 7 ноября 1937 года, нужно начать с'емки не позднее января и февраля. Следовательно, подготовительный период должен быть начат в ноябре-декабре, и все сценарии юбилейного года должны быть уже готовы.**

На деле этого нет. В такой обстановке особенно недопустимы обывательское благодушие и самоуспокоенность, которые проявляет руководство сценарного отдела студии.

О. АФАНАСЬЕВА

Кадр из фильма «К событиям в Испании». На снимке: патрули народной милиции проверяют пропуска.

ЦВЕТУЩЕЙ УКРАИНЕ—ДОСТОЙНУЮ КИНЕМАТОГРАФИЮ

БЛИЖАЙШИЕ ЗАДАЧИ КИЕВСКОЙ СТУДИИ

Киевская киностудия одна из лучших студий в Союзе. Техническое состояние ее ни в чем не уступает передовым советским студиям. Павильонная площадь обеспечивает одновременную работу 5—6 с'емочных групп.

Осветительная и с'емочная аппаратура, постановочная часть могут удовлетворить самые серьезные требования с'емочных коллективов. Существуют три научно-исследовательских лаборатории: химикоаналитическая, звуковой записи и трюковой с'емки. Работы этих лабораторий дают возможность использовать в студии новейшие достижения техники. Богата студия и операторским составом высокой квалификации

Самым слабым участком является состояние режиссуры и сценарного дела. Вряд ли найдется киностудия, которая могла бы заявить о том, что она целиком обеспечена сценариями. Однако в Киеве положение особенно трудное.

Кроме отдельных произведений — либретто Розенштейна «Директор», сценарий Шестакова «Том Сойер» и сценарий Помещикова «Богатая невеста» (оба последних уже в с'емке), студия не может назвать ни одного сценария, либретто и даже заявки.

Студия не сумела создать кадры сценаристов, которые могли бы оказать квалифицированную, творческую помощь авторам. Поэтому многие произведения, написанные писателями для кино (они при надлежащей помощи и работе с авторами могли бы пойти в постановку), оказались забракованными.

Украинские писатели, которые могли бы радикально улучшить состояние сценарного портфеля студии, недостаточно привлекались к работе в кино, а некоторые из-за невнимательного и нечуткого отношения к ним отошли от работы в кино.

На Украине нет ни одного писателя, который бы работал в кино так, как например работает для кино Погодин. Необходимо оговориться, что в этом виновато не только руководство студии. Союз советских писателей Украины уделяет кино весьма мало внимания. Кинодраматургия в украинской литературе — самый заброшенный участок. Отсюда напрашиваются все практические выводы. Требуется по-новому подойти к украинским писателям. Привлечь их к нашей работе, дать им, если нужно, в помощь опытных консультантов. Без украинских писателей мы не сможем успешно развивать украинскую кинематографию. Союз писателей должен помочь студии наладить дружеские деловые взаимоотношения с писателями.

Большую тревогу вызывает положение с режиссурой. За последние 5—6 лет в киевской киностудии выдвинулся только один молодой режиссер Луков, тогда как в Москве и Ленинграде за это время выросли такие режиссеры, как Герасимов, Арнштам, Зархи и Хейфиц, М. Ромм, В. Строева и много других.

Мало сделано в Киеве и для выдвижения новых художников. Сейчас мы ставим перед собой задачу смелого выдвижения молодежи. Только отсюда можно ждать значительного пополнения кадров художников. Начало работы в нашей студии А. П. Довженко открывает в этом отношении большие перспективы. А. Довженко руководит режиссерской студией.

Слишком мало сделала студия в прошлом для подготовки актеров, о состоянии этого участка газета «Кино» уже писала и повторяться не стоит. Задача заключается в том, чтобы найти вполне квалифицированных руководителей для актерской студии и начать работу сначала. Набирать в студию мы будем постепенно. Людей, пригодных для актерской работы, нужно тщательно выискивать, кропотливо их изучать и не только в Киеве, а по всей Украине. В этом должны принять участие все режиссеры и ведущие актеры. Методы преподавания, очевидно, будут вырабатываться постепенно. Необходимо, конечно, тщательно изучить и использовать опыт Москвы и Ленинграда, особенно мастерских Юткевича и Козинцева.

Решение всех этих вопросов — главное в работе руководства студии. Все остальное — структура управления, организация труда, технические цехи — наладить легче. Улучшение творческой работы создаст необходимые условия и стимулы для приведения в надлежащий порядок всех остальных участков работы студии.

Трудностей много. Однако, перед нами опыт других студий, находившихся в свое время в не менее трудном положении (Мосфильм). Этот опыт поможет и коллективу киевской студии, — в основном здоровому и работоспособному, — преодолеть все трудности, которые возникли на пути его развития.

С. ОРЕЛОВИЧ,
Директор киевской студии Украинфильм.

«Наталка-Полтавка», производство Киевской киностудии, реж. И. И. Кавалеридзе. НА СНИМКЕ: арт. Е. А. Осмеловская в роли Наталки.

Хочу работать в кино

Будем откровенны: пять лет я пытаюсь работать в украинской кинематографии. И как ни странно, неоднократные попытки кончаются неудачей.

Нельзя сказать, что Киевская киностудия не хотела бы наладить со мной практические взаимоотношения. Неоднократно встречались мы с режиссерами, зав. сценарным отделом. Посидим — и расходимся.

Очень уж просто представляют себе украинские кинематографисты роль писателя в кино. Навечным стандартом и сухостью дышат часто их тематические планы. Их требования сводились, примерно, к тому, чтобы показать двух социальных красок: белого и красного.

По духу моего поэтического творчества мне свойственен трагический жанр. Мне близок, в частности, материал гражданской войны. Я выдвигал вопросы социальной морали, этики. Требования же «злободневности» со стороны киностудии сводились к прямолинейной, газетной злободневности материала.

Не так нужно строить взаимоотношения с писателями. Почему бы не прислушаться к интересной, свежей теме, выношенной писателем? Его творческую инициативу никак нельзя игнорировать. Ведь и в кино, он хочет работать над своей тематикой и в своем жанре.

Я рассказывал кинематографистам, что меня волнует проблема успокаиваемости на достигнутом, проблема борьбы человека с силами природы. Излагал тему — личное и общественное — и сюжет пьесы, которую закончил. Но все эти разговоры оказались бесплодными.

Отсутствует контакт в работе между кинодраматургом и режиссером. С самого начала работы необходимо иметь полную договоренность с режиссером. Я думаю, что именно вследствие отсутствия такой совместной работы многие фильмы лежат на полке.

Лишь в случае, если эти необходимые условия для работы писателя в кино будут осуществлены, Украинфильм будет вправе пред'являть требования к драматургу. И ответственность за плохие, безвкусные и часто бессмысленные творения в кино падет на писателя в большей степени, нежели теперь.

Я же не складываю рук. В моем распоряжении — интересный материал об известном украинском народном герое начала XIX века Устиме Кармелюке. Есть ряд волнующих эпизодов, которые подтверждают, что Кармелюк — настоящий герой, вождь, а не разбойник, каким его ранее изображали, в частности, в кино.

Я хочу написать сценарий для фильма о Кармелюке.

САВВА ГОЛОВАНИВСКИЙ.

Перспективы детского кино

Детское кино на Украине имеет свою многолетнюю историю. Первые детские художественные фильмы стали выпускаться, примерно, десять лет назад. К этим первым картинам относятся «Марийка», «Ванька» и «Мститель», поставленные А. Лундиным в одесской киностудии, и фильм «Сам себе Робинзон», поставленный мною.

В тот период детским кино интересовались многие режиссеры, и если бы руководство Украинфильма обеспечило им нормальные условия работы, то сейчас мы бы не имели такого тяжелого положения с детскими фильмами. Но, к сожалению, руководство Украинфильма иначе смотрело на режиссеров детского кино. Молодому режиссеру давали постановку одного-двух фильмов и, если он справлялся, то его тотчас перебрасывали на картины для взрослых.

Это положение существовало до последнего времени.

Только недавно, с приходом нового руководства, я почувствовал себя на своем месте. В украинских студиях начинают серьезную работу по созданию детских фильмов. Вырабатывается стройная система, организуются с'емочные бригады, налаживается методическая работа с детским актером. Организация Союздетфильм ободрила работников детского кино Украины.

Нынешний период можно назвать периодом становления детского кино. На киевской студии сейчас снимаются два фильма для детей. Я работаю над картиной «Том Сойер». Режиссеры А. Окунчиков и И. Бодик заканчивают фильм «Настоящий товарищ».

В одесской студии заслуженный артист республики режиссер Б. Барнет работает над экранизацией романа Николая Островского «Как закалялась сталь». Этот фильм предназначается как для юношества, так и для взрослых зрителей. Там же работают режиссеры Н. Шелонцев и Жан-Лоп. На-днях выпускается на экраны детский фильм «Карл Бруннер».

Сейчас на Украине формируется семья работников детского искусства. Завязываются серьезные взаимоотношения с писателями. Украинский писатель Головко готовит для режиссера Маслюкова сценарий о детях в эпоху гражданской войны. Писатель Шестаков готовит вторую серию «Тома Сойера». Писатель Донченко написал сценарий о колхозных ребятах «Храбрый трус».

Украинская детская кинематография должна иметь свое лицо. Она обязана отображать историю, быт сегодняшние дни цветущей Украины. Однако, пока только один Петро Панч написал сценарий «Сын Таращанского полка», о ребенке — воспитаннике красноармейцев. Нам надо привлечь Наталию Забилло. Ее сказки представляют огромный интерес. Мы ждем участия в создании детских картин писателей Копыленко и Гайдара. Хочется отметить приход в лагерь кинодраматургов писателя Макаренко, автора «Педагогической поэмы». Эту постановку я предполагаю осуществить к 20-летию Октября.

Детским кино заинтересовались и работники смежных отраслей искусства. К нам приходят композиторы, режиссеры детских театров, художники. Детский писатель Потяк предложил экранизировать ряд своих фольклорных украинских сказок. Писатель Квитко предлагает работу на тему об интернационализме.

Это только первые шаги. Но они свидетельствуют, что при умелой работе можно привлечь к детскому кино выдающихся писателей, композиторов, художников. Комсомол Украины, вместе со своим парторгом Павлом Петровичем Постышевым, серьезно занимается вопросами детского искусства — литературой, театром, кино. Киев, имеющий несколько детских театров, показывающий замечательные образцы заботы о детях, должен создать для них прекрасные кинопроизведения.

Режиссер Л. ФРЕНКЕЛЬ

«Наталка-Полтавка», производство киевской студии Украинфильм, режиссер Кавалеридзе. НА СНИМКЕ: засл. арт. республики И. С. Шкурат в роли Миколы.

Мой творческий план

Только шестнадцать месяцев отделяет нас от юбилейной даты 20-летия Великой Октябрьской революции.

Эти торжественные и радостные дни мы, кинематографисты, должны встретить достойными фильмами!

Наша студия в прошлом работала позорно. Жили без учета перспектив и самой действительности, которая была в миллион раз ярче и красочнее нашей блеклой и худосочной продукции.

Сейчас студия переживает напряженные дни. Мы избавляемся от всяческого баласта, прилипшего к днищу нашего корабля, мы готовимся к большому рейсу с четко намеченным курсом.

Главное, что нам сейчас необходимо, — это твердый, точно разработанный тематический план нашей студии. Этот план должен охватить работу каждого режиссера не менее, чем на три года вперед. Он должен быть составлен с учетом творческой индивидуальности каждого художника. Совокупность этих личных планов даст основу общего плана студии.

Я счастлив, что, кончив в 1936 году фильм «Я люблю», в этом же году приступаю к новой постановке и знаю, что буду ставить в 1938 году.

В ноябре этого года я приступлю к постановке фильма «Директор» по сценарию кинодраматурга В. Розенштейна. Герой этого произведения — волевой командир нашей тяжелой промышленности, умный, дерзновенный, смелый, он ведет ответственный участок производства от победы к победе.

Мне хочется создать страстный, большевистский фильм о страстных делах и людях нашей социалистической промышленности, о людях сталинской эпохи, партийных и непартийных большевиках. Необходимые условия для работы уже созданы — сценарий писался в тесном содружестве с кинодраматургом, в общении с подлинными героями производства — директорами Гвахария, Гугелем и Бирманом.

Эта связь, мы надеемся, будет долгой и постоянной.

Приступая к режиссерской разработке сценария «Директор», я одновременно веду работу по следующему сценарию — «Секретарь обкома», который для меня пишет разделяющий мои творческие позиции кинодраматург Розенштейн.

Это должен быть фильм о секретаре областной партийной организации, о старом большевике-руководителе, фильм о героизме первой пятилетки, о разгроме всяческих врагов пролетарской диктатуры, в период коллективизации, борьбы за темпы в промышленности, в период разгрома правых и «левых» трижды презренных врагов, фильм о торжестве идей гения человечества — Сталина.

Режиссер Л. Д. ЛУКОВ.

ОТВЕТИТЬ ДЕЛОМ!

На двух заседаниях, длившихся до поздней ночи, творческие работники киевской киностудии обсуждали доклад начальника Украинфильм тов. М. Н. Ткача о деятельности троцкистско-зиновьевского террористического центра.

— Штаб террористов раскрыт и уничтожен,—говорит тов. Ткач,—но ячейки контрреволюционных заговорщиков, об'единявших вокруг себя отбросы советского общества, остатки разгромленных враждебных групп, еще далеко не ликвидированы. И гнилые либералы, не обращающие внимания на их дальнейшую деятельность, — прямые сообщники врага.

Есть разные типы либералов. Есть «дельцы», занимающиеся лишь хозяйственными вопросами, рассуждающие так: «хотя он не наш человек, но это прекрасный режиссер, или прекрасный бухгалтер». Есть «добрые дяди», не желающие портить людям карьеру. Есть еще категория либералов, специфическая для фронта идеологии, искусства, это «люди широких горизонтов». Они признают право на «оттенки», пытаются доказать, что, мол, влияние буржуазной культуры на наше искусство не может принести большого вреда.

Бывший директор киевской киностудии Нечес обладал многими из приведенных качеств. Он двурушнически защищал «Строгого юношу», даже после осуждения картины. Совсем недавно Нечес энергично отстаивал чуждый нам сценарий бр. Тур «Простое дело». В этом сценарии в уста врага вкладываются слова о советском патриотизме, враг так ловко провел НКВД, что осхищенный представитель НКВД говорит врагу: «я восхищен вашей работой». Режиссер Коломойцев, уже «обжегшийся», на вредном сценарии «Провинциалка», одна, торопится ставить «Простое дело». Об этом никто не знал, все делалось потихоньку. Центральной двурушнической фигурой был художественный руководитель Украинфильма Левит, этот троцкист, ныне исключенный из партии.

Тов. Ткач называет киностудию «анархической федерацией с'емочных групп». С таким положением надо покончить.

Директор студии тов. Орелович говорит о большой дезорганизации в студии. Даже за последнее время почти ничего не сделано для улучшения творческой работы студии. Нужно проанализировать творческий путь наших художников, их ошибки. Надо, наконец, ввести порядок, дисциплину, прекратить с'емку картин по неготовым сценариям, прекратить работу не по плану с нарушением сметы.

Дважды на собрании с большими, яркими речами выступил режиссер-орденоносец тов. А. П. Довженко.

— Фашизм, — это война, которая может вспыхнуть завтра, сегодня ночью. Это—ставка на уничтожение нашего Киева, нашей цветущей Украины, фильм о которой снимает наш режиссер Кауфман. Троцкизм—это убийство наших вождей, это—в конечном счете смерть для наших детей, которым готовят картины наши режиссеры Френкель, Окунчиков и Бодик. Фашизму нужна Украина не с украинцами, а с украинскими трупами.

— Осторожно, Гавронский идет!— восклицает тов. Довженко. И, вспоминая о сравнительно недавней контрреволюционной деятельности высланного бывшего режиссера Гавронского, он предупреждает, что почитатели этого гада еще не вывелись в студии. Когда тов. Довженко возвратился в Киев, он предупредил Нечеса и бывшего секретаря парткомитета тов. Цапа о том, чтобы в его режиссерскую лабораторию дали проверенных людей. И что же?—к тов. Довженко назначили нескольких чуждых людей, неразоружившихся троцкистов. Тов. Довженко вспоминает, что Нечес на вопросы, действительно ли плохой фильм «Строгий юноша», ответил: «Это гениальная картина!». За год студия непроизводительно израсходовала 6 миллионов рублей и никто за это не привлечен к ответственности.

Далее, выступают режиссеры тт. Луков, Гричер, Френкель, Каростин, Лопатинский, Окунчиков, Бодик, кинодраматург Рискинд, операторы Топчий, Экельчик, зав. сценарным отделом Гальперин и многие другие. С негодованием говорят они о деятельности троцкистско-зиновьевского контрреволюционного центра, приводят примеры вражеской работы в студии и вносят предложения об улучшении производственной работы.

Все же многие выступления были недостаточно самокритическими. Выступление режиссера Лопатинского доказало, что он еще не освободился от влияния контрреволюционера Курбаса, с которым Лопатинский работал в театре. Он не решился до конца вскрыть, допущенные им ошибки, в частности, в своем запрещенном фильме «Кармелюк». Выступавшие резко критиковали Лопатинского. Говоря о недостатках в работе студии, тов. Окунчиков обошел молчанием собственную плохую работу над фильмом «Настоящий товарищ», который снова переснимается. Полностью признал свои ошибки быв. художественный руководитель студии Лазурин, но пытался все же их смягчить, об'ясняя ошибки тем, что «ситуация была очень трудной». Ряд товарищей приводили примеры непригодности методов работы бывш. руководителя сценарного отдела Катинова. Много говорилось о необходимости укрепить партийное и комсомольское руководство студии. Наконец-то признал свои ошибки работавший над фильмом «Строгий юноша» оператор Экельчик.

Велики задачи украинской советской кинематографии, полноценными произведениями нужно оплатить долг миллионному советскому зрителю.

Лучшим ответом на вылазку врагов будет конкретная организованная работа по созданию фильмов, достойных великой эпохи Сталина!

И. Л.

«Настоящий товарищ», производство киевской студии Украинфильм, режиссеры Бодик и Окунчиков. НА СНИМКЕ: арт. М. Тарханов в роли педагога и Бася Розонблат в роли ученицы.

«Том Сойер», производство киевской студии Украинфильм, режиссер Л. Френкель. НА СНИМКЕ: негр Джим у трупа доктора Робинзона.

М. ТКАЧ (Директор Украинфильм)

БДИТЕЛЬНОСТЬ, ОРГАНИЗОВАННОСТЬ, БОРЬБА ЗА МАСТЕРСТВО

В одном из своих писем Клаузевиц говорит о важном преимуществе наполеоновских армий: привычке побеждать. Когда речь идет о киевской студии, приходится говорить о другой привычке: **привычке отставать.**

Баланс студии за ряд последних лет: один хороший (или почти хороший) фильм, несколько весьма посредственных и много идейно-художественного брака. И это в обстановке огромного под'ема украинской советской культуры, литературы, искусства! Разумеется, об'яснение тут следует искать — прежде всего — в нередкость неудачном подборе руководителей. Вместо того, чтобы воздвигнуть крепкую плотину против чуждых влияний, крикливой бездарности и халтуры, старое руководство студии превратилось в своеобразный центр притяжения для этих элементов. В гостеприимно открытые ворота студии шел мутный прилив таких сценариев, как «Провинциалка»—Спешнева и Филимонова или «Простое дело» — бр. Тур, в котором авторам «посчастливилось» достигнуть удивительной концентрации пошлости, идейной нищеты и извращения советской действительности. Это, однако, нисколько не мешало дирекции студии и некоторым режиссерам (в данном случае П. Коломойцеву) подхватывать именно эти сценарии, как «ведущие» произведения. Впрочем, «ведущим» в студии об'являлось все. «Интриган» и «Строгий юноша», «Прометей» и «Однажды летом»...

Сколько творческих неудач киевской студии могло бы быть предотвращено в условиях подлинной организованности и бдительного контроля, сколько фильмов было бы спасено, не будь той распущенности, безалаберщины и слепой доверчивости, проявления которых так многочисленны и разнообразны, что трудно остановиться на каком-либо из них в качестве примера. Достаточно указать на разоблаченную в последние дни группку троцкистов и троцкиствующих, которые пробрались в среду творческих и административно-производственных работников студии и [illegible] покровительством как бывшего директора студии Нечеса, так и бывшего секретаря парткома двурушника Валкиной.

Бесконтрольность и своевольничанье со стороны некоторых режиссеров, бесхарактерность и беспринципность со стороны руководства, — превратили студию из организованного советского предприятия в какую-то анархическую «федерацию» с'емочных групп. Только в этих условиях возможны такие факты, как с'емка режиссером т. Кофостиным фильма «Ревизор» без ведома руководства. Но было истрачено свыше 600 тыс. руб. прежде, чем это «заметили». Сейчас работники киевской студии пожимают плечами: как могло иметь место в советском предприятии такое трудовое разложение, такая вызывающая бесцеремонность и грубое самодурство, которое режиссер А. Роом возвел в «стиль» своей работы? Доходило до того, что некоторые эпизоды, вызывавшие сомнения даже у не слишком строгой дирекции, Роом снимал... «за собственный счет» (впоследствии, разумеется, оплаченный студией).

Чтобы покончить со всеми этими безобразиями, мало одной решимости. Нужны длительные, напряженные и продуманные коллективные усилия по перестройке всей работы студии, поднятию художественной и творческой дисциплины, повышению революционной бдительности. Нужно прежде всего очистить студию от враждебных, гнилых, безыдейных и рваческих элементов. Но оздоровить такое большое предприятие, как киевская студия, можно только на основе живой производственной и творческой работы. А студия сейчас находится наполовину на холостом ходу. После расчистки производства от непригодных, мелких или сырых вещей, которые были запущены или подготовлены к производству, но которых ждала такая же судьба, как «Интригана» или «Строгого юношу», — киевская студия работает над 4 художественными фильмами: «Наталка-Полтавка», «Настоящий товарищ», «Богатая невеста» и «Том Сойер». Не слишком много!

Но тщетно было бы искать в сценарном портфеле студии сколько-нибудь пригодные, значительные вещи. Нужно, стало быть, начать с того, чтобы создать вокруг студии культурную творческую среду, привлечь и закрепить писателей для работы в кино. Украинская кинодраматургия еще должна быть создана, и это дело не только наших киностудий, но и писательских организаций. Мы должны повторять и подчеркивать эту очевиднейшую вещь потому, что украинская писательская общественность далеко еще не чувствует своей ответственности за состояние украинской кинематографии и ее судьбы. Этот вывод достаточно обоснован: виднейшие украинские писатели все еще, очевидно, недооценивают всего художественного и политического значения кинематографии и своей работы в ней; кинодраматургия все еще рассматривается, как литература «второго сорта»; до сих пор ни киевская, ни одесская студии не выпустили **ни одного** звукового фильма по произведениям украинских советских писателей или украинской классики; и несмотря на все это, в своей подготовке к XX-летию Великой Пролетарской Революции правление союза писателей все еще «не замечает» глубокого отставания кинодраматургии.

Ликвидировать сценарный голод, дать кинопроизводству полноценные, высоко художественные кинопьесы — такова задача, и решить эту задачу можно только с двух сторон: киностудия должна наладить тесное творческое содружество и правильные взаимоотношения с писателями; писательская общественность должна непосредственно и активно добиваться под'ема украинской кинодраматургии и расширения ее кадров путем вовлечения лучших сил украинской литературы.

Мы вправе ожидать от таких украинских писателей, как Корнейчук, Микитенко, Рыльский, Первомайский и др., больших произведений киноискусства.

Откровенно высказать то, что есть, — начало всякой правильной работы. Мы должны сказать и мы говорим творческим работникам студии то, что есть.

Мы говорим о крупнейших недостатках, **общих большинству** фильмов киевской студии: об узкой масштабности тематики; об идейной и драматургической немощи сценариев; о бедности сюжета и невыразительности, напыщенности диалога; о нехватке режиссерской культуры, размаха, творческого дерзания; о расплывчатости и многословии кинематографического «языка»; о непреодолимом влечении к внешней красивости, завитушке — свидетельство незрелости вкуса и чуждых эстетических влияний... И мы призываем к творческой консолидации сил в борьбе за преодоление этих недугов, за большевистское качество фильмов, за большую искренность и большую правдивость мастера и его творения.

Мы говорим о низком творческом и культурном «потолке», об инертности, самодовольстве и равнодушии, которым охвачены многие из работников студии. Замкнутые в своей среде, самоизолированные от бодрой и кипучей советской действительности, они не знают по-настоящему своего народа, всего богатства и красочности его жизни, величия и мощи его дел. В большинстве, или в очень значительной части они далеки от общественно-художественной жизни украинской столицы и литературного движения. Когда-то Флобер говорил, ужасаясь жесткости, убожеству и безыдейности буржуазного общества: «Живи, как обыватель, и мысли, как полубог». В отношении некоторых из наших товарищей можно признать, что они целиком усвоили первую половину этого унылого афоризма. Но они очень мало похожи на «полубогов». Но кто живет, как обыватель, не может мыслить и творить.

Это отнюдь не абстрактная пропись. Все это имеет самое непосредственное отношение к производству фильмов. Больше, чем в какой-либо другой отрасли, в кинопроизводстве основной производительной силой являются люди: режиссеры, операторы, художники, актеры. Правильно организовать наличные творческие силы, обогатить их путем привлечения одаренных свежих людей из других областей искусства, создать в студии здоровую творческую атмосферу, воспитать вкус и волю к борьбе за мастерство, влить живую творческую струю в общественную жизнь студии, в работу творческой секции — вот задачи, разрешению которых посвящены усилия Украинфильма и нового руководства студии.

Если мы не добьемся быстрого творческого роста наших режиссерских кадров, если мы не создадим здоровой почвы для роста молодых сил и не будем выращивать их, как заботливый садовник, если мы у себя в студии не развернем во всю ширь творческую большевистскую самокритику, — мы не добьемся того, чего хотим и чего обязаны добиться.

У нас крайне мало времени для ликвидации отставания киевской студии. Нам не дано отсрочки: в юбилейном 1937 году украинская кинематография должна сделать свой полновесный вклад в советское искусство. Двигаясь вперед вместе с общим восходящим потоком украинского советского искусства, опираясь на такие выдающиеся творческие силы, как один из талантливейших мастеров советской кинематографии А. П. Довженко, на таких крупных мастеров как И. А. Пырьев, И. Л. Кавалеридзе, такого молодого, одаренного режиссера как Л. Д. Луков, на крепкие операторские кадры, киевская студия может взять на себя достаточно серьезные задачи.

Она приступает к постановке «Щорса» — произведения большой идеи и большой страсти — фильма о замечательном полководце Красной армии — человеке и вожде, о героическом эпосе борьбы украинского народа за свою советскую государственность и культуру, за социализм. Студия готовится к постановке «Директора» (автор сценария В. Розенштейн, режиссер Л. Луков) — фильма о людях сталинской школы государственных и хозяйственных руководителей, — об одном из тех организаторов производства и организаторов масс, в которых соединяется американская деловитость с русским революционным размахом, фильма о стахановцах — новаторах техники. В плане студии — произведение огромной ответственности и большого художественно-исторического содержания — о немецкой оккупации и разгроме оккупантов украинским народом под руководством большевиков, в неразрывном союзе и при братской помощи русского пролетариата (над сценарием работает Л. Первомайский). Огромного внимания, заботы, таланта потребует намеченная постановка ряда вещей по материалам украинской классики, в том числе классических украинских комедий. И прежде всего — фильма о народном художественном творчестве: в борьбе за великую простоту и народность нашего искусства мы обязаны сделать достоянием советской кинематографии золотые россыпи украинского народного гения. В фильме «Родина» — на материале социалистического строительства в немецких национальных районах мы должны в художественных образах воплотить идею неразрывного братского, сталинского единства всех народов Советского Союза. Достижения советской социалистической Украины, ее буйное цветение, ее хозяйственный и культурный под'ем должны быть достойно отражены в фильмах о колхозах, о молодежи, а также в снимающемся документальном юбилейном фильме «Квітуча Україна».

Это — план, и работники киевской студии не должны обольщаться. Многие из этих замыслов пока существуют только в форме заявок и либретто. Работа только начата, начата с опозданием и тем, с большей энергией, неутомимостью и бдительностью надо ее вести. Не приходится еще говорить ни о каком «переломе». Да советскому зрителю и не нужны «переломы» и «сдвиги», — ему нужны хорошие фильмы. «Сдвиги» и «под'емы» киевской студии провозглашались довольно часто, в том числе и в прессе, но вот картин «почему-то» не было. Мы же хотим, добиваемся и добьемся, чтобы они были.

Надо ли говорить, как много зависит тут от помощи ГУК? Мы имеем в виду: **оперативное руководство, основанное на точном знании положения вещей,** мы имеем в виду **своевременное исправление ошибок, серьезное пополнение творческих кадров и техническое оснащение студии.**

«Наталка-Полтавка», производство киевской студии Украинфильм, режиссер Кавалеридзе. НА СНИМКЕ: артистка Осмеловская в роли Наталки и артист Платонов в роли Петра

Актер одесской студии Украинфильм Н. З. Надемский в жизни и в роли обывателя в картине «Молодость».

Разговор с актером

Жара. Мы сидим на скамейке в чудесном парке. Кругом блуждают полусонные люди. На террасе несколько человек молча следят за партией в шахматы, которую играют бездействующий актер и оператор. На спортивной площадке играют в теннис. **Все это напоминает мертвый час в доме отдыха с нестрогим режимом.**

И только, как бы случайно затерявшиеся декорации, возведенные на дальней площадке, напоминают нам, что **мы находимся на территории одесской киностудии.** На фоне плоскостей, разрисованных под графическую иллюстрацию детской книги, движутся живые актеры. Идет с'емка «Приключений Петрушки». Оператор старается «увязать» трехмерного Мартинсона с двухмерным графическим примитивом.

Мой собеседник — **актер Николай Надемский.** За 10 лет работы на одесской фабрике им была создана галлерея значительных образов. Сейчас он не весел. Кругом тишина. Последняя картина «Половодье» (режиссеры Голуб и Садкович), совпавшая с юбилейной датой работы Надемского, легла на полку. Не радуют его пока и перспективы.

Надемский прошел трудный путь от «ролей» с дежурной репликой «кушать подано» в антрепризе Шухмина в 1914 г. в Гельсингфорсе, через подмостки украинского театра до ведущего актера Украинфильма. В перерывах — военная служба, контузия, работа грузчиком, руководство самодеятельными кружками. В 1925 г. Надемский уходит из театра им. Франко и накрепко связывает себя с кинематографией.

Первая удача: маленький эпизод в «П. К. П.» Старик, расшифровывающий надпись на вагоне: «Пилсудский купил Петлюру». Эпизод был для Надемского удачным вступительным экзаменом в кино, куда он принес из театра острую наблюдательность, умение подмечать бытовую характерность и отбирать типические черты для работы над образом.

После «П. К. П.» Надемский создает целую серию стариков («Ночной извозчик», «Звенигора», «Арсенал» и т. д.). Особенно интересен его превосходный умирающий дед в «Земле» Довженко. Но постоянное амплуа «деда» грозило превратиться в актерскую маску.

— Со смертью довженковского «деда», — говорит актер, — умер и «дед» Надемского. Но слава присяжного старика так за мной и осталась. Вот и приходится чаще всего его играть. Как правило, он всегда сонный, медлительный — то возится на пасеке с пчелами, то лениво поднимает руку на собрании. Разница лишь в том, что у одного режиссера «дед» ходит, опираясь на палку, у другого — ходит без палки. Довольно! Я хочу играть образ молодого человека, образ большой страстности. С каким особенным удовольствием я вспоминаю свою работу в картине «Бенефис клоуна Жоржа».

В дальнейшем Надемский работал с многими режиссерами (Кавалеридзе, Пудовкин, Тасин, Пискатор и т. д.), но очень редко встречал индивидуальный режиссерский метод работы с актером. Иногда этот метод имел, мягко выражаясь, довольно странный характер. На с'емках у Пудовкина в «Дезертире» Надемскому надо было найти состояние усталого человека.

— Возьмите его в штосс, — крикнул своим помощникам режиссер. Актеру намяли бока (нашли усталость!) и подвели его к аппарату.

Чаще всего встречались режиссеры, работающие по «методу»: встаньте, повернитесь, улыбнитесь, сделайте большие глаза.

— Так работать, — говорит он, — я не хотел и не хочу. У Довженко Надемский усвоил качество добиваться полнокровного образа путем нахождения мелких деталей и их тщательной отделки. Вот почему ему особенно тяжело, когда работу над образом режиссер подменяет поисками необычной точки с'емки, когда живого актера превращают в мертвую скульптуру («Коливщина» — Дионисий). Не менее тягостны монтажные упражнения режиссеров.

Надемский знает, что мера времени монтажного куска — мера, которой требует тот или иной этап развития образа. Это время должно быть учтено в генеральном плане постановщиков точно так же, как и заранее должна быть установлена точка с'емки. Сейчас же монтаж держится в секрете от актера.

— Решить актерскую задачу я могу и в минимальном метраже. Но знать его надо заранее. Рабочий сценарий должен быть точен, как партитура музыкального произведения. Актер кино, как музыкант, должен разучивать свою партию; репетиционный метод — спасение от кустарной импровизации и (будем откровенны) от режиссерского шаманства.

Вот уже одиннадцатый год Надемский верен одесской студии. Он штатный актер. Часто его занимают одновременно в двух, в трех картинах (вряд ли это художественно целесообразно). Надемский не только штатный, но и ведущий актер, и он завоевал себе право на настоящее художественное руководство, на работу с большими мастерами. Сейчас он предоставлен самому себе.

— Я задыхаюсь, — признается он. Как никогда, мне необходим настоящий мастер. Я не противник молодой режиссуры, но культурной, умеющей работать с актером, знающей кинематограф. Мне невыносимо тяжело работать с режиссером, от которого нельзя ждать ни малейшей помощи, который доволен тем, что избежал неприятной для себя возни, т. е. работы с актером.

В поисках хорошего актера кинематография обращается за помощью к театру. Театральный актер приносит в кино культуру театра, свою систему работы над ролью. Но это отнюдь не значит, что киноорганизации не должны заботиться о создании настоящих творческих условий для кадровых актеров, работающих только в кино.

Среди них — немало настоящих художников.

Среди них — и Николай Надемский.

АЛ. ОЛЕНИН.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ПАБСТА

Н. ЕФИМОВ

В Америке, в фирме Уорнер с 1934 г. работает Георг Пабст, один из лучших режиссеров европейского кинематографа. Мы сказали «работает», хотя едва ли можно назвать работой безразличное производство стандартов типа «Современного героя», в котором Ричард Бартельмес изображает романтического соблазнителя женщин.

Сложное положение Пабста целиком обусловлено его творческой биографией.

Пабст поставил несколько такого рода фильмов, направленность которых снискала ему печальную известность в сферах буржуазной цензуры. Постановка «Солидарности», картины о немецких шахтерах, спасающих французских шахтеров вопреки саботажу администрации, доставила автору особенные неприятности. Пабст вынужден был покинуть пределы Германии и переехать во Францию и затем в США.

Но и здесь не нашлось ни одной кинематографической фирмы, которая дала бы простор замыслам оппозиционно настроенного художника. Чем чаще обращался Пабст к социальной тематике, тем радикальнее становились его фильмы и тем подозрительнее относились к мастеру предприниматели.

Однако Пабст продолжает числиться в ряду ведущих режиссеров западной кинематографии. С ним заключают контракты крупнейшие киноконцерны. Но его в течение нескольких лет не допускают к социальной тематике. Эта политика презрительности не лишена оснований и рассчитана на внутренние противоречия в творчестве Пабста. Известно, что Пабст, кроме «Безрадостной улицы», «Трехгрошевой Оперы» и «Солидарности», поставил несколько фрейдистских картин и поставил их на высоком художественном уровне. Пабст приближался к пониманию капиталистических противоречий, но вместе с тем отдавал дань фрейдизму. Вот на это обстоятельство и рассчитывает буржуазия, сохраняя Георга Пабста в своем кинопроизводстве.

Антагонизм социальных и биологических мотивов в творчестве Пабста наблюдается давно. В 1925 году Пабст, — в этот период поставивший лишь несколько заурядных психологических драм, — неожиданно вырастает в большого ведущего мастера германской кинематографии. Его выдвигает «Безрадостная улица».

В этом фильме торжествуют социальные мотивы. Вырвавшись из круга традиционного обывательского кинематографа, с его любовной тематикой, с его идеализацией аристократической среды, Пабст впервые заговорил в «Безрадостной улице» голосом большого художника. Инфляционный период в Вене Пабст изобразил в этой картине как народное бедствие, от которого особенно пострадали неимущие слои населения. Выразительные кадры голодных очередей у лавки мясника, устрашающий образ самого мясника, безнаказанно терроризирующего весь околоток, эпизоды в публичном доме Грейфер, куда попадают отчаявшиеся голодные женщины, быстро завоевали ему широкую известность.

«Безрадостная улица» состоит из личных трагедий многочисленных персонажей и все эти личные трагедии перерастают в большую трагедию целого общества.

Конечно, не трудно обнаружить в этом фильме элементы, отличающие его от образцов подлинно революционного искусства. В частности, показательно, что инфляция у Пабста является бедствием всенародным, от которого страдают не только пролетарские слои, но и старинные патрицианские семьи, осколки разбитой габсбургской монархии. Надворный советник Румфорт и его дочь Грета, которую играла 19-летняя, тогда еще малоизвестная Грета Гарбо, по существу оставались главными героями фильма. Показательно и то, что Пабст, сделав попытку изобличить виновников социальной катастрофы, в своем обвинительном акте коснулся лишь «шиберов» (дельцов-спекулянтов), мясника, притоносодержательницы Грейфер.

После «Безрадостной улицы» Пабст неожиданно оставляет область социальных конфликтов и в 1926 г. выпускает фильм «Тайны одной души». «Тайны одной души» пропагандирует психоанализ — метод лечения, применяемый школой д-ра Зигмунда Фрейда. Социальные мотивы «Безрадостной улицы» уступают место биологическим, вместо картины народного бедствия показана катастрофа во внутреннем сексуальном мире безымянного человека.

Это фильм, который в первых своих частях находится на границе научной кинематографии и превращается в дальнейшем в иллюстрацию методов лечения психоанализом.

Так, рядом с «Безрадостной улицей» появляется произведение диаметрально противоположное по своему социальному звучанию. Оба эти фильма, сделанные на высоком художественном уровне, представляют особый интерес как по работе актеров, так и по работе оператора (трюковые кадры сновидений в «Тайнах одной души»), определяют собой весь дальнейший путь Пабста. Фрейдизм налагает на его творческую манеру неизгладимый след. Но социальная тематика вновь побеждает. После незначительной картины «Любовью не шутят», в которой еще раз демонстрируется неизбежный закат старой дворянской Вены, Пабст ставит «Любовь Жанны Ней».

Этот фильм (1927 г.) является первой зарубежной картиной, в которой Октябрьская революция изображена в сочувственных тонах. Вопреки намерениям руководителей фирмы УФА, Пабст реалистически воспроизвел эпизод гражданской войны в Крыму. Он показал дисциплинированные части Красной Армии вместо традиционной для буржуазных фильмов своры диких обозленных и безобразное поведение отступающих белогвардейцев. Конечно, Пабст не избегнул романтических представлений о революционной практике коммунистов. Пабст, характеризуя большевика Андрея, не избежал типичного для мелкобуржуазного искусства представления о «тайных агентах Коминтерна». Не свободный от авантюрного налета роман Эренбурга на экране предстал, как собрание событий и криминальных деяний и вызвал протесты автора. Но для германского режиссера, работающего в рамках капиталистического производства, фильм «Любовь Жанны Ней» был шагом вперед.

Сочувственное отношение к революционному пролетариату (эпизоды гражданской войны в Крыму, стачка матросов в Тулоне), равно как и резко отрицательная характеристика белоэмигранта Хлебникова, красочный образ которого дал актер Фриц Расп, не прошли для Пабста даром. Буржуазная цензура изуродовала фильм, а его свободомыслящий режиссер подвергся длительному бойкоту и вынужден был отступить. Начался период творческого регресса.

Картины Пабста, поставленные в это время, несут на себе заметный отпечаток фрейдизма и, что особенно важно, фрейдизма как мировоззрения. Это не значит, что в них совершенно отсутствуют социальные моменты. Так, в выпущенной в 1928 году комедии «Ложный путь» показывается типичный кризис буржуазной семьи. Муж, адвокат, в заботах о хлебе насущном вынужден работать день и ночь, что отвлекает его от жены и вызывает бунт в сексуальном мире женщины. В другой картине «Дневник падшей» (1929 г.) дается пробуждение эротических инстинктов в психике подростков, но одновременно мы видим социально обоснованные образы воспитателей-ханжей.

Вершиной фрейдистского периода в творчестве Пабста остается экранизация трилогии Ведекинда «Ящик Пандоры» (1929 г.). Пабст своеобразно трактует это драматическое произведение, он очищает его от символов и мистических элементов, он отказывается от традиционной трактовки образа Лулу как разрушительной самки, как олицетворения половой стихии.

К началу мирового кризиса Пабст как будто уже окончательно реабилитирует себя в глазах буржуазии; но именно в этот период он оставляет свой призрачный фрейдистский мир и осторожно возвращается к социальной тематике. Новый творческий под'ем начинается с его первого звукового фильма «Западный фронт 1918 г.». Это — стопроцентный пацифистский фильм, в котором война показана как ужас и бессмыслица, где люди гибнут, сходят с ума, но продолжают покорно нести свой крест. И хотя время действия картины граничит с ноябрьской революцией в Германии, в ней все же не показана классовая борьба среди фронтовиков. Но тем не менее на фоне шовинистических милитаристских картин того периода «Западный фронт 1918 г.» — прогрессивное явление. Он трактует войну как народное бедствие, повествует о нужде в тылу и грозит (не названным) виновникам войны.

Окончательно освоив во время постановки комедии из жизни школьников «Скандал из-за Евы» (1930 г.), технику говорящего кино, Пабст выпускает в следующем году «Трехгрошевую оперу». Этот фильм является вершиной его творчества. Пабст использует в этой картине знаменитую пародийную «Оперу нищих» Джона Гея через 210 лет после первого представления этой вещи, отражавшей борьбу буржуазного искусства против аристократического театра, Пабст реставрирует ее, и несмотря на то, что действие передвинуто в конец 19-го века, фильм как будто соответствует схеме первоисточника. Он выдержан в тоне мрачной баллады о двух некоронованных королях Лондона, которые навели страх на признанную королеву Англии. Старый Пичум, король нищих, и Мэкки Мессер, король воров, являются романтическими героями картины. Но пародийно-условное облачение фильма не скрывает его истинной направленности. Образ Пичума и Мэкки это — интереснейшие образы буржуазных собственников, с большим искусством эксплоатирующих своих подчиненных, а их речи напоминают речи социал-демократических и фашистских демагогов. Дружба, связывающая короля воров и шефа полиции, как будто, заимствована из пьесы Гея, но она перекликается с общеизвестными фактами из современной действительности капиталистических государств. Наконец, не трудно обнаружить в знаменитой демонстрации нищих в финале фильма близкое сходство с грозными походами безработных. Поскольку «Трехгрошевая опера» имела мировой успех, Пабст счел возможным на этом материале окончательно раскрыть радикальность своих убеждений.

В 1932 году он дал «Солидарность», картину о катастрофе во французской шахте «Курьер» на границе Германии. Сущность этого фильма — в идее интернациональной солидарности рабочих. Железная решетка разделяет французскую и германскую половину шахты. Безысходность тягостного труда подчеркивается тремя фабричными трубами, которые присутствуют в каждом кадре, снятом на натуре; нет, кажется, никакой возможности уйти от этих труб. Когда происходит обвал, немцы-шахтеры, вопреки саботажу дирекции, ломают решетку и спасают своих товарищей. Картина однако кончается тем, что решетку восстанавливают. Идейная направленность «Солидарности» произвела на Западе огромнейшее впечатление. Раз'яренная буржуазия подвергла Пабста бойкоту и он покинул пределы Германии.

Начался очередной этап творческого регресса. Поставленная в 1933 году Пабстом во Франции «Властительница Атлантиды» вновь несет в себе следы фрейдистских представлений.

Судьба Георга Пабста, замечательного мастера, вынужденного теперь производить стандартные картины для американских киноконцернов, глубоко показательна. Круг социальной тематики закрыт для Пабста. Мир фрейдистских образов потерял для него интерес. Пабст пытался ставить классиков. В 1933 году он поставил сценарий реакционного писателя Поля Морана, «Дон-Кихот», исказив величие Сервантеса. Но обстановка, в которой работает Пабст, как и собственные его принципиальные колебания, не давали ему возможности удержаться на прогрессивных позициях.

Будущее покажет, каким путем пойдет дальнейшая эволюция талантливого режиссера.

К событиям в Испании

Пламенные строки лаконичных телеграфных сообщений и корреспонденций ТАСС, Мих. Кольцова и Ильи Эренбурга оживают в с'емках специальных корреспондентов «Союзкинохроники», операторов Р. Кармен и Б. Макасеева.

Выпуск «Союзкинохроники»—«К событиям в Испании» № 1 об'единяет первые с'емки Кармена и Макасеева. Но уже эти первые с'емки, по существу первый взгляд советских кинооператоров на охваченную огнем гражданской войны страну, свидетельствуют о том, что они правильно поняли возложенные на них задачи.

Боевое крещение операторы получили на Ирунском фронте. Ирун был сдан мятежникам после длительной, упорной и самоотверженной борьбы правительственных войск и отрядов народной милиции. Кармен и Макасеев запечатлели на пленке волнующие эпизоды этой борьбы. Вооруженные киноаппаратами, они вышли на линию огня. Общие планы, ровные, плавные панорамы дают картину боя на горных высотах вокруг Ируна. Операторы показывают и отдельные участки боя, типы бойцов, характерные детали. Бойцы занимают линию обороны. Начальник ирунского фронта, секретарь коммунистической организации Ируна, Мануэль Кристобаль отдает команду—по противнику огонь! Стремительный, полный силы, динамики, момент. Разгорается бой. На экране, в дыму перестрелки, возникают молодые лица горняков Бильбао и крестьян Басконии. Лица, полные решимости, отваги. В их рядах нет уныния.

В распоряжении одного из отрядов народной милиции всего одна старая горная пушка. Но в руках тех, кто дерется за свободу и независимость родины—это грозное оружие. Рядом с опытными пулеметчиками, меткими стрелками—молодые ребята, не нюхавшие пороха.

Хорошо сделаны прифронтовые кинозарисовки: штаб народной обороны, шеренги автомобилей, реквизированных у мятежников, дети и старики, готовящие мешки с песком для укрепления подступов к городу и улиц, группа добровольцев, идущих из окрестных деревень в город, чтобы получить оружие и отправиться на фронт.. В ряде крупных планов операторами переданы типы молодых добровольцев.

С хроникерским мастерством, подлинной оперативностью подсмотрены и запечатлены на пленке будни полевого штаба: изучение обстановки по карте, распределение заданий командирам групп.

Большой интерес представляют сан-себастианские с'емки. На улицах города течет обычная, спокойная жизнь. Жители уже успели привыкнуть к воздушным налетам и обстрелам с моря.

В момент очередного воздушного налета и обстрела операторы находились в Сан-Себастиане. Они зафиксировали разрушительную работу мятежников, зверства германских фашистов-летчиков, не щадящих ни детей, ни женщин, разрушающих дома. Появляются бомбардировщики. Женщины и дети бегут под укрытия, но бегут спокойно без паники. Через несколько минут экран наполнен тишиной. Город замер. По молчаливым улицам проходит патруль. Приветствием «Рот-фронт», провожают его ребятишки, из-за витрин забаррикадированного магазина.

Ряд с'емок проведен операторами в помещении. Они показали внутренность штаба и столовой в монастыре Сан-Марсиаль, важнейшем пункте обороны, применив из-за отсутствия необходимого освещения элементарный способ мультс'емки. И сделали правильно. Несмотря на технические недочеты этих кадров, они все же расширяют познавательную ценность фильма.

Качество фотографии всех с'емок Р. Кармен и Б. Макасеева на высоком уровне. Несмотря на чрезвычайно сложные условия с'емки, нет буквально ни одного метра брака.

Вся фотография сочная, светлая, предельно четкая. Первый выпуск открывается мультипликационными географическими картами, об'ясняющими положение дел в Испании.

Эти карты в сочетании с дикторским текстом дают зрителю ориентировку в событиях.

Следует пожалеть, что, важный для слушателя и хорошо составленный дикторский текст заглушен музыкальным сопровождением, особенно во вступлении.

Режиссура ограничилась пассивной организацией материала. Режиссер не проявил (это постепенно становится плохим правилом в студии Союзкинохроники) **творческой тщательности и выдумки.** Мультипликация—географические карты — тоже на обычном для студии примитивном уровне. Наша газета в своей оценке фильма «Абиссиния» обращала внимание руководства студии на последнее обстоятельство. Мультипликация в работе хроникальной режиссуры является важнейшим **творческим** элементом. Этого товарищи из Союзкинохроники до сих пор не могут (или не желают?) понять.

Не организован и не использован в фильме и звук — сирена, взрывы, стрельба и т. п.

Самое сильное и впечатляющее в этой хронике, конечно, **ее подлинность,** ее материал.

Р. Р.

„БОРЬБА В ПРИРОДЕ“

Общеизвестно, что учение Дарвина о происхождении растений и животных (в том числе и человека) из более простых форм путем медленного развития (эволюции) имеет выдающееся значение; в биологических науках оно произвело целую революцию, знакомство с ним является совершенно обязательным для всякого культурного человека.

Отсюда становится понятным, насколько заманчива проблема экранизации основ дарвинизма. Широкий зритель уже давно ждет полноценного фильма на эту тему. Мостехфильм попытался дать такой фильм. Называется он «Борьба в природе» *). Однако эта картина не сможет удовлетворить запросов зрителя. Познакомиться по ней с основами дарвинизма невозможно.

Начинается фильм тяжелой и бесцветной надписью: «Бесконечно разнообразны растительные и животные формы» — затем, в порядке пояснений, идут отдельные монтажные, никак между собой не связанные кадры — чего тут только нет: и одуванчики, и крабы, и лягушки, и змеи и т. д. и т. п. Все это живет на земле. Затем показывается жизнь на воде, в воздухе и под водой — после чего подводится итог — резюмирующая сентенция — «жизнь всюду».

Нечего и говорить, что всю эту часть, без ущерба для картины, можно было выпустить, так как каждый из нас по собственному опыту знает, что жизнь имеется всюду. А если уже давать этот вводный установочный материал, то нужно было подать его в более углубленном изложении и сопроводить дикторским текстом.

Следом после установочной части идет монтажный скачок — дается надпись «Все живое размножается» — и тут только впервые включается диктор. Как же справляется автор с этим материалом? Обычно мы привыкли изучать животный мир, идя от более простого к более сложному, от инфузорий к млекопитающим.

Автор же поступил наоборот и методологически все перевернул вниз головой — вначале у него почему-то идет размножение у млекопитающих, а после этого идет спуск по биологической лестнице, завершается показ инфузориями.

Говоря о быстром размножении инфузорий, автор не сумел найти более поясняющих кадров, чем истасканные сравнения «горы» инфузорий с Эльбрусом, и «шара» инфузорий с земным шаром.

Во второй части фильма приводится целый ряд явлений препятствующих организмам беспредельно размножаться: тут и борьба видов между собой, и засуха, и огонь, и наводнение и т. д. Все это с экрана выглядит неубедительно. Зритель видит, что автор поверхностно скользит по явлениям, захватывая их вширь и избегая серьезных попыток изучить материал вглубь. Правильнее было бы при перечислении причин, опустить и «огонь» и «наводнение» и за счет этого ярче показать процесс борьбы за существование.

Раскрытие основной темы учения Дарвина начинается, собственно, только с четвертой части. Дается надпись (кстати, органически неувязанная с предыдущим материалом) «В течение многих веков организмы изменялись и развивались». И в качестве иллюстрации приводятся различные клювы у разных птиц, различные породы собак, искусственно созданные путем отбора. В результате получается «фотографический прейскурант». Весь материал дан примитивно, неинтересно, скучно. Надписи тяжелые, малопонятные. Монтаж неровный, рваный. Есть куски протяжением в семь кадриков. Неизвестно, зачем даны эти куски — ведь разобрать все равно ничего нельзя.

Большинство кадров диапозитивны и они придают налет диапозитивности всему фильму. Местами встречается формалистический упор на «красивость» кусков, например, кадры приходящей весны.

Музыка тусклая; ее мотивы не соответствуют смыслу содержания фильма. В ней не чувствуется серьезной творческой мысли. Композитор по-настоящему не поработал: это видно хотя бы из того, что в фильме нет органического сочетания музыки с дикторским текстом.

Хороший прием, придуманный автором — диалог диктора с подростком — не додуман до конца и поэтому в нем не использованы все возможности. Разговор этот почему-то начинает применяться только с четвертой части, при чем внезапно. Ни диктор, ни подросток на экране не показываются, и зритель не знает, кто же в конце концов с кем беседует.

Фильмотечный материал, находившийся в распоряжении авторов, неполноценен. Не лучше ли было бы в таком случае отказаться от картины, чем выпускать на широкий экран суррогат об учении Дарвина?

Фильм может демонстрироваться, но при обязательном условии — необходим квалифицированный лектор — биолог. Своими об'яснениями он сумеет хотя бы отчасти выправить дефекты фильма и восполнить его недостатки. Задача экранизации основ учения Дарвина фильмом «Борьба в природе» ни в коей мере не разрешена. Массовый зритель еще ждет полноценного фильма по дарвинизму!

Л. СУХАРЕБСКИЙ

*) Научно-популярный фильм в 4 частях. Сценарий и монтаж Н. Чигорина. Научная консультация проф. П. П. Бондаренко. Музыкальное оформление Г. А. Березовского. Звукооператор А. Н. Митрохин. Производство Всесоюзного треста Союзтехфильм, 1936 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

Школьно-учебный фильм

Роль учебного кино в школе огромна. Кино позволяет преподавателю добиться большей наглядности, доступности, популярности и занимательности изложения. Жаль только, что учебная кинематография еще недостаточно используется нашей школой в педагогической работе. Фильм, как учебное пособие, преподавателями школы еще не освоен; методы пользования фильмом не выработаны, качество школьных фильмов подчас чрезвычайно низко и мало соответствует программным требованиям. Большинство школ не кинофицировано. Все это мешает проникновению фильма в школы.

Книга «Школьно-учебный фильм» *) окажет большую помощь не только киноработникам, но и преподавателям. Она рассказывает о тех требованиях, которые школа пред'являет к фильму, указывает, когда и в каких случаях фильм особенно ценен в школе. Школьный фильм нельзя рассматривать просто, как экранизированный урок. Хороший фильм — это пособие и пособие исключительной ценности.

Статья М. Тихомирова о географическом фильме дает очень ценный материал для преподавателя. В ней говорится, как отобрать материал, как его показывать, как уложиться во времени и прочее.

Указывается также и на ошибки, допускающиеся при изготовлении фильмов. Автор правильно сигнализирует об опасности свести работу на нет излишним или неправильным внедрением «игровых моментов». Однако, указывая на недопустимую длинноту учебных фильмов, автор статьи не договаривает до конца. Школе нужны не длиннейшие ленты, из которых М. Тихомиров предлагает выбрасывать при показе целые части, а трех- и пятиминутные картины, построенные так, чтобы при желании педагог мог взять одну из них, или же показать 2—3 подряд. Тов. Тихомиров находит, что лучше всего показ вести так: вступительное слово педагога, фильм, заключительное слово педагога. Это не плохо. Но это лишь один из приемов. Создание пятиминуток и трехминуток позволило бы педагогу вкрапливать фильм в середину своего рассказа. Кинопособие нашло бы несравненно более гибкое применение.

Второе, о чем не сказал автор и что чрезвычайно важно,—фильм незаменим по своей динамичности. У нас же во многих школьных картинах построение материала таково, что оно производит впечатление монтажа из фото. Например, демонстрируется река. Надо давать не отдельные кусочки «берег у скалы», «водоскат у поворота», а надо реку снять так, чтобы у учащегося создавалось впечатление того, что он едет по реке и постепенно знакомится с ее особенностями.

Автор недостаточно подчеркнул мысль о том, что при с'емке местности надо давать не все, а выделять главное, специфическое.

Горячо поддерживая мысль автора о неприемлемости фильмов, переполненных длиннейшими надписями, должен, однако, указать, что надписи необходимы, но они должны быть лишь в тех случаях, когда они дают учащемуся что-либо новое. Надписи, которые называют то, что само по себе ясно по рисунку, совершенно излишни. Например, показывается ледник или река и дается подпись «ледник», «река». Язык изоискусства ярче языка слов — зачем же дублировать?

Автор статьи не говорит о том, что самое явление должно быть показано в его динамике (в этом незаменимость кино). Например, говорится о том, как вода размывает берег и показывается ряд размытых берегов, тогда как надо, чтобы самый процесс размыва проходил перед глазами ребят, чтобы подмываемый берег обрушился в воду.

Тов. И. Шевляков в своей статье по кинофикации биологии почти не уделил внимания методике проведения киноурока. Автор говорит, что киноурок целесообразнее проводить до проработки данной темы. Это вопрос спорный, так как некоторые темы, например, «одноклеточные животные», полезнее проходить до проработки темы, а некоторые кинофильмы являются богатейшим материалом для закрепления и уточнения проработанного материала, например, «кровообращение» (движение крови по кровеносным сосудам, работа сердца и т. д.).

Фильмы для уроков экскурсионного типа никоим образом не должны подменять экскурсии по программному материалу. Школьники должны непосредственно наблюдать явления в естественной обстановке, активно и критически исследовать ту или иную биологическую особенность органического мира, наблюдать взаимосвязь одного организма с другим и окружающей обстановкой.

В очень ограниченном количестве могут быть использованы и фильмы для уроков лабораторного типа, так как лабораторная работа и без помощи фильма дает точные взгляды и представления о тех или иных биологических особенностях изучаемого об'екта.

Большой интерес как для работников кино, так и для преподавателей представляет статья тов. С. Иванова о роли кино в преподавании физики. Часто встречающийся разрыв между стремлениями режиссера и педагога приводит к тому, что в угоду кинематографии сплошь и рядом игнорируются элементарные педагогические и научные требования. Автор статьи большое место отводит вопросу целостного и фрагментарного фильма, приводя неопровержимые доказательства в пользу последнего. Эта часть статьи правильно и очень удачно развивает невысказанные до сих пор мысли всех преподающих физику. Если целостный фильм может выручать из затруднительного положения педагога-неудачника, то опытному педагогу он нередко лишь связывает руки. Опытный преподаватель хочет пользоваться фрагментарным фильмом, и это законное желание надо удовлетворить. В помощь преподавателю физики необходимо также создать короткие фильмы по узким вопросам, например, схема действия паровой машины, двигателя внутреннего сгорания, трехфазный ток. Эти кольцовки должны давать представление о периодических процессах, совершенно без всяких надписей и пояснений. Ведение пояснений надо предоставить педагогу. Кольцовка должна быть снабжена лишь пояснительной запиской для педагога. Автор указывает на затруднительность проката таких кольцовок. Прокат и не нужен. Надо изготовлять копии кольцовок для продажи их, а не проката, тем более, что и цена их не может сильно превышать цену диапозитивных фильмов (10—15 рублей).

Статья проф. В. Фельдта, написанная по разделу «Химия» правильно отмечает, что все фильмы по химии в зависимости от задач дисциплины, необходимо разбить на три вида: 1) общие понятия, законы, теории, гипотезы, определения — дают тип теоретических фильмов; 2) оформление на экране экспериментальной части химических процессов дает второй тип фильмов; третий тип — это вопросы прикладной части химии (не менее важной), увязка теории и практики науки, вопросы химической технологии в технике, быту, планы химической пятилетки, вопросы обороны и др. Такая классификация очень желательна. Она поможет киноработникам и учителям определить задачу каждого фильма. Жаль только, что автор статьи не дал хотя бы краткого перечня фильмов этих трех типов. В. Фельдт, правильно указывает, что фильмы первого раздела, как правило, содержат много пояснительного текста, затрудняющего зрительное восприятие, а иногда дающего заведомо ложные понятия (представления о молекуле, как об арифметической сумме атомов, лишенной своих специфических свойств).

Все фильмы о химических экспериментах, по справедливому мнению автора, обладают тем недостатком, что химический процесс на экране протекает, как механический, изображаемый на плоскости, и не дает видимых обычно в натуре об'емных представлений. Зритель не ощущает звука, запаха при ходе реакций и т. д. Чтобы заменить опыт, фильмы по химии должны обладать особо высокой ценностью. Третий тип фильмов должен иметь наиболее широкое применение в школе. Автор рассматривает фильмы «Железо», «Советский алюминий», «Доменный процесс», указывая их достоинства и недостатки. Это очень ценно как для киноработников, так и для учителей в их повседневной работе.

У нас до сих пор нет фильмов по химии, предназначенных для учителя, фильмов, посвященных истории развития химии и химической технологии. Такие фильмы — здесь автор целиком прав — должны быть созданы.

Положения проф. Калашникова, автора статьи о трудовом обучении, — о значении кино в деле трудового обучения, его деление кинофильмов на фильмы технологические, инструктивные и учебно-экскурсионные — бесспорны. Нельзя лишь переоценивать практического значения отдельных типов фильмов, особенно инструктивного фильма. Приходится пожалеть, что автор, разбирая методы построения фильмов, опускает вопросы методики работы с фильмом, что для школьных работников имеет основное значение.

Мы вполне уверены, что данный сборник поможет работникам кино в их творческой деятельности, поможет производству создать полноценные школьно-учебные фильмы, которые очень нужны школе, поможет педагогу в освоении кинофильма, как ценнейшего учебного пособия. И в этом большая заслуга как авторов книги, так и секции учебного кино научно-исследовательского сектора Высшего государственного института кинематографии, под маркой которого вышла эта книга.

А. ТОЛСТОВ.

Зав. учебно-методической частью 25-й образцовой средней школы Свердловского района, Москва.

*) (Сборник статей под редакцией и со вступительной статьей Б. С. Переса. Кинофотоиздат. Москва. 1935 г.).

РЕКОНСТРУКЦИЯ МОСФИЛЬМ

В студии Мосфильм начата реконструкция производственного здания. Сейчас в студии нерационально расположены цеха и главное здание плохо приспособлено для звуковых с'емок. Несмотря на очень большие размеры помещений, в студии может быть поставлено всего около 15 звуковых фильмов в год. Из четырех ателье только два приспособлены для звуковой с'емки.

Больше года специальная комиссия разрабатывала план реконструкции Мосфильм. Основная задача реконструкции — увеличить мощность студии до 40 полнометражных звуковых картин, главным образом путем сокращения сроков производства фильмов. Вместо 12 месяцев и больше, как это наблюдается сейчас, картина должна ставиться не больше, чем 6 месяцев. Это достигается по проекту четким распределением обязанностей между цехами. Немалое значение придается предварительной сборке декораций в специальном коллекторе, откуда в подготовленном виде они будут доставляться на место с'емки. Будет введена система предварительной плановой подготовки стандартных деталей для декораций, а также «индивидуальных» частей декораций для данной картины. Практикующаяся сейчас постройка декораций в ателье отменяется, что увеличит полезное с'емочное время.

Значительно увеличит с'емочную площадь достройка 5 новых павильонов и разделение пополам основного большого ателье.

Намечено значительно расширить деревообделочную механическую мастерскую и ряд других подсобных цехов.

В существующем здании студии звук сильно резонирует. В проекте реконструкции главное внимание обращено на звукоизоляцию для того, чтобы было возможно производить синхронные с'емки одновременно в разных павильонах. Сейчас такая возможность почти исключена.

Строительные работы, связанные с реконструкцией, сводятся к следующему. К главному корпусу студии будет пристроено 5 новых ателье об'емом, примерно, в 100 тыс. кубометров. Часть существующего здания надстраивается, что даст около 8 тыс. кубометров для размещения мастерской. Отдельно будет построено здание тонстудии (для последующего озвучания и перезаписи) об'емом около 15 тыс. кубометров. Проект предусматривает также сооружение больших зданий клуба, столовой и гаража.

В проекте предусмотрено не только расширение площади, но и рациональное распланирование ее, техническое оснащение студии и организация технологического процесса производства. Запроектировано снизить производственные расходы, чтобы довести стоимость одного полнометражного фильма в среднем до 750 тыс. рублей.

Стоимость всех работ по реконструкции выражается в 20 млн. руб. Реконструкция должна быть закончена к зиме 1938 года.

НОВЫЕ КАДРЫ ЦВЕТНОГО КИНО

Закончились теоретические и практические занятия в организованных при Мосфильме курсах по подготовке работников цветного кино для национальных киностудий. По отзыву директора курсов тов. Блувштейна слушатели показали отличную и хорошую академическую успеваемость. Все группы слушателей представили образцы своих работ по трехцветному фильму.

Начальник ГУК тов. Шумяцкий об'явил директору студии Мосфильм тов. Бабицкому, зам. директора студии тов. Сливкину, директору курсов тов. Блувштейну и всему преподавательскому составу благодарность за успешную организацию курсов и проведение занятий.

Сейчас на Мосфильме заканчивается монтаж машин для цветной обработки по системе Мершина.

После окончания монтажа на Мосфильм будут командированы из числа окончивших курсы по одному инженеру-химику от Украинфильма, Госкинпрома Грузии и Белгоскино для практического освоения этого оборудования.

Мосфильму поручено организовать постоянную консультацию и практическую помощь Украинфильму, Госкинпрому Грузии и Белгоскино в оборудовании и налаживании производства трехцветных фильмов.

ПО ГАЗЕТНЫМ СТОЛБЦАМ

Гнилая система

Под таким заглавием **«Ленинградская правда»** на-днях опубликовала большую статью о работе сценарного отдела киностудии Ленфильм.

В плане 1936 г. — говорится в статье — были такие фильмы, как вторая серия «Юности Максима», «Первая конная», «Киров на Кавказе», «Интервенция на Дальнем Востоке» и т. д. — всего 16 картин. По крайней мере половина из них должна бы быть уже готова. Однако пока студия ничем, кроме «Дубровского» и «Семеро смелых», не обогатила репертуара кинотеатров.

Сценарный отдел не обеспечил производство доброкачественными сценариями. И это — не из-за излишней осторожности и осмотрительности при заключении договоров, а из-за полной безответственности при приемке сценариев, из-за бесконечных переделок сценариев, которые стоят много денег. Сценарий «Второй секретарь», который был вначале принят, затем несколько раз «консультировался» и переделывался (режиссером И. Траубергом, авторами, режиссером Р. Музыкант, режиссером Суслович), обошелся государству в 50 тыс. руб. Сценарий «Клоп» сначала был принят с блестящими отзывами, а затем отклонен по непригодности. Забракован был и сценарий «Господа офицеры», на который было уже затрачено, вместе со с'емками, около 100 тыс. руб. Та же участь постигла «Дело» Н. Погодина, «Музыкантскую команду» Любошевского и Зона, «Северное сияние», «Филипп Васильевич», «Сверстники», «Дочка» и много других. Система «консультирования» проводится по всем картинам, превращаясь в искусственное увеличение заработка. Отдельно заключаются договоры на составление текстов и диалогов к сценариям, несмотря на то, что авторы сценариев могли бы это сделать сами.

«Система полной моральной и материальной безответственности и создала в студии глубокий прорыв» — пишет газета. «Полугодовой план студия выполнила наполовину, израсходовав за это время огромное количество денег. Система безответственности, бесхозяйственности, разбазаривания средств, — все эти проявления антигосударственных тенденций присущи не только сценарному отделу. Они гнездятся и в производстве...».

Статья «Ленинградской правды» должна стать предметом специального обсуждения общественности киностудии. Из указаний газеты надо сделать соответствующие выводы. Необходимо окончательно ликвидировать все следы позорной для орденоносной студии «гнилой системы», процветающей до сих пор в сценарном отделе.

★

✵ **«Омская правда»** публикует в отделе коротких сообщений следующее письмо из села Красивое, Масляпского района:

— Хоть мы и в лесу живем, но о звуковом кино слыхали. Однако, полагали, что звуковое кино может быть только в городе, в специальном театре. Велико было наше удивление, когда в нашу деревню приехала необычная автомашина. Оказалось, что это — звуковая кинопередвижка. Впервые в нашей деревне зазвучало кино. Показали киножурнал, а затем картину «Семь барьеров». Большой был это праздник для всех колхозников. Старики после киносеанса резонно заявили молодежи:

— Вот вы все в город, да в город, а чем у нас хуже?

Трушников, Петров.

★ В Кезском районе — 8 кинопередвижек. За последние три месяца они дали 754 сеанса, обслужив 49.000 зрителей. Киномеханики за это время сделали 26 докладов, провели 15 целевых киновечеров, выпустили 441 световую газету. Во время уборочной кампании все кинопередвижки работали в поле (**«Ижевская правда»**).

Работа вхолостую

Если спросить нашего массового зрителя, какие **научно-популярные фильмы** ему больше всего нравятся, вряд ли можно рассчитывать на ответ. Зритель этих картин не видит, об их существовании ничего не знает. Потребность же в научно-популярных фильмах в нашей стране, где все учатся, где тяга к знанию все увеличивается, ощущается очень остро.

Производство научно-популярных фильмов развернуто далеко недостаточно. За последние два года выпущено чрезвычайно мало таких фильмов: «Роза и Рафаэль», режиссера Николаи, «Учение академика Павлова» режиссера Галл, «Штурм Памира», — режиссера Боголюбова, «Строение материи» — режиссера Преснякова, «Насекомые» — режиссера Антонова, «Птицы» — режиссера Згуриди, «Занимательная ботаника» — режиссера Светозарова и несколько номеров журнала «Науки и техники».

Рис. бр. Абрамовых

Дорога к зрителю...

В плане 1936 года ГУК утвердил для Союзтехфильм всего четыре полнометражных единицы для научно-популярного фильма, кроме тех, которые будут сниматься по заказу ведомств. Картины запущены в производство, с'емки по некоторым близятся к концу. Режиссер Г. Черняк заканчивает фильм о жизни и бытовом укладе жителей глухой Уссурийской тайги—нанайцев «У берегов Тихого океана». Ознакомлению с жизнью и хозяйственно-культурным под'емом гольдов посвящен фильм режиссера Павлова «Гольды». О советском казачестве большой военно-популярный фильм «Цена ошибки» делает режиссер Анци-Половский.

Но если производство научно-популярных фильмов далеко недостаточно, то с продвижением их дело обстоит чрезвычайно скверно. Даже те немногие картины, которые выпускаются, не попадают на экран и остаются на складе треста. Картинами интересуются лишь до тех пор, пока они находятся в производстве. Лишь только фильм выпущен — о нем забывают. Из имеющегося у Союзтехфильм фонда научно-популярных фильмов (32 короткометражных и полнометражных) на экраны в этом году вышел только один фильм «В тылу врага». Видимо, в Союзтехфильм картины делают для выполнения плана, а не для зрителя. Никакой системы продвижения на экран не существует, каналы продвижения не изучены. Здесь царят инертность, косность и бесхозяйственность: выпуск на экран окупал бы производственные расходы. С другой стороны, эта инертность ведет к потере интереса к своему делу творческих работников. Результаты их работы не доходят до зрителя, ничто не стимулирует их роста. Лишенные возможности проверки фильмов на зрителе, режиссеры теряют ощущение зрителя и понимания его запросов.

Допустимо ли, чтобы специально сделанные по заказу Осоавиахима и рассчитанные на самую широкую аудиторию трехминутные фильмы, раз'ясняющие основу ПВХО «Овладевая противогазом», «Воздушная тревога» и «Химическая тревога», лежали на полке, когда вся страна упорно учится технике обороны. (Недавно прошли массовые инсценировки воздушного нападения на Ленинград).

Лучшей иллюстрацией положения с научно-популярным фильмом является тот факт, что созданный решением правительства единственный в стране кинотеатр «Наука и техника» уже около пяти месяцев бездействует.

Несомненно, что такое положение с научно-популярным фильмом порождено старым предрассудком,—будто зритель не станет смотреть такие картины, так как ему нужны художественные фильмы. Эта порочная точка зрения вновь опровергнута большим успехом двух военно-популярных фильмов «Семь барьеров» и «В тылу врага», прошедших первым экраном в столичных кинотеатрах.

Ясно, что демонстрация научно-популярных фильмов, культурно-организованная, привлечет большую аудиторию и будет хозяйственно эффективна. Политическое же значение этого дела не нуждается в доказательствах. Такие театры как московский «Наука и техника» должны существовать во всех значительных центрах Союза и для них надо подготавливать программу. Научно-популярные фильмы должны демонстрировать кинопередвижки, проникающие в самые отдаленные уголки Союза.

Положение, при котором вся работа над научно-популярным фильмом идет вхолостую, положение, когда большие средства тратятся бессмысленно, — нетерпимо.

Продвижение на массовый экран научно-популярных фильмов должно быть налажено в срочном порядке.

Повидимому, все это потребует пересмотра всей системы производства и проката научно-популярных фильмов и системы взаимоотношений заказчиков и Союзтехфильм. К этому следует приступить немедленно.

Ц. Я.

„УЧТЕХФИЛЬМ“

По решению Совнаркома СССР при Главном управлении учебными заведениями Наркомтяжпрома организована всесоюзная контора Учтехфильм. Основная задача этой организации — производство учебных фильмов, диапозитивов и учебных киноприборов (проекционных фонарей, эпископов, приборов для записи лекций и т. д.) для вузов, техникумов, рабфаков и курсов мастеров социалистического труда.

С 1 сентября в системе конторы Учтехфильм организованы киностудия, диапозитивная фабрика и экспериментальная механическая радиолаборатория.

Киностудия имеет отделения в Москве и Ленинграде. По заданию ГУУЗ'а в текущем году она сделает ряд фильмов для курсов мастеров социалистического труда: цикл фильмов по теории резания, по угольной промышленности и т. д. В московском отделении уже начата подготовительная работа по шести фильмам из цикла металлообработки и угольной промышленности, в ленинградском отделении по четырем фильмам из цикла строительных работ.

Диапозитивная фабрика Учтехфильм намечает выпустить в текущем полугодии полтора миллиона диапозитивов.

Управляющим Всесоюзной конторой Учтехфильм назначен инженер Азарх, заместителем по научно-методической части инженер Дачкин, заместителем по производству — режиссер Завалишин. Оперативное руководство сценарно-методической частью возложена на тов. Кудрявцева, руководство производственной частью — на режиссера Михина. Директором киностудии назначен тов. Баклин.

Самоотверженность

17 августа в 11 час. дня на втором этаже копирфабрики Госкинпром Грузии, в помещении аналитического кабинета внезапно возник пожар. Загорелось 1.000 метров кинопленки, пламя быстро распространилось на две соседние комнаты. Возникла угроза взрыва. В одну минуту на ноги была поднята вся кинофабрика.

В это время на фабрике находились кинооператор Давид Канделаки, техноруп копирфабрики Гегеле, осветитель Парсаданов и бригадир малярно-декоративной бригады Скуратов. Тов. Давид Канделаки бросился к месту пожара и, схватив конец шланга, по шаткой лестнице поднялся наверх

Достигнув окна второго этажа, Д. Канделаки разбил стекла, причем порезал руки. Не обращая внимания на кровотечение, он кинулся внутрь. Вслед за ним в комнату проникли Парсаданов, Скуратов и Маглакелидзе.

Канделаки и товарищи, задыхаясь от дыма и ядовитых испарений, незадолго перед этим взорвавшихся баллонов с кислородом, отважно тушили пламя внутри комнаты. С помощью 20 огнетушителей пожар удалось ликвидировать еще до прибытия городской пожарной команды.

Надо отметить, что местная пожарная команда Госкинпрома Грузии проявила полнейшее бездействие.

В настоящее время Д. Кандалаки, Маглакелидзе, Гегеле, Парсаданов, Скуратов и другие уже оправились от ожогов и приступили к работе. Отличавшимся в тушении пожара выдана премия.

В. ТАХТАРОВ

В Комитете по делам искусств

Первым заместителем начальника Главного управления кинематографии назначен тов. **В. И. ЖИЛИН.**

В ГУК

★ ГУК предложил тресту Киномехпром изготовить и сдать не позднее декабря с. г. Украинфильму, Госкинпрому Грузии и Белгоскино по одному комплекту машин для цветной печати и обработки по системе Мершина.

★ 2 августа московская копировальная фабрика направила в Ленинград бракованную копию фильма «Академик Лысенко».

Для проверки причин отгрузки бракованной пленки и постановки контроля на московской копировальной фабрике была назначена комиссия. Комиссия установила, что контроль на фабрике обезличен. Средний уровень квалификации контролеров невысок, работы по повышению квалификации не ведется.

ГУК постановил отстранить от работы по контролю контролера Ушакова, пересмотреть и укрепить состав контролеров.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Студия Союздетмультфильм заказала нам, по представленному нами либретто, сценарий детского фильма «Красная шапочка». Сценарий был написан в точности по утвержденному студией либретто. Несмотря на это, директор студии тов. Кива заявил, что сценарий ничего нового, кроме того, что было в либретто, не содержит, поэтому он его отвергает и намерен поручить писание сценария по нашему либретто режиссерам В. и З. Брумберг.

Без нашего ведома и согласия режиссеры написали сценарий. В заголовке его поставлены четыре фамилии: Двинский, Коновалов, В. Брумберг и З. Брумберг. Сценарий не имеет ничего общего с нашим либретто и с теми нашими установками на переработку сказки, которые были приняты дирекцией студии. Он представляет собой непереработанную известную сказку. Сценарий этот обсуждался на сценарном совещании студии и был им забракован.

На это совещание мы приглашены не были и не могли раз'яснить, что не имеем никакого отношения к сочинению В. и З. Брумберг. Поэтому, выражая свое возмущение подобными методами работы со сценаристами, мы просим редакцию опубликовать настоящее письмо и тем самым дать возможность публично отмежеваться от приписанного нам произведения Брумбергов.

ЭМ. ДВИНСКИЙ
Ю. КОНОВАЛОВ

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ
ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. 21/5, тел. 1-94-40.

ПРОШЛО ТРИ МЕСЯЦА...

Студия Союздетмультфильм существует уже почти три месяца, но сделано за это время чрезвычайно мало.

Студия не пустила в производство ни одной новой картины. Заканчиваются лишь графические фильмы, запущенные еще до организации Союздетмультфильм. Но выпуск и этих фильмов запаздывает. «Колобок» следовало выпустить в августе, но из-за переделок картина еще до сих пор не готова. Не закончен фильм «Возвращенное солнце», хотя и его надо было выпустить еще в августе. Ряд картин, в том числе «Опасная прогулка», «Негритянская сказка», «В Африке жарко» следует выпустить в четвертом квартале, но темпы работы студии не дают гарантии, что срок будет соблюден.

В студиях еще довлеют старые традиции, согласно которым на постановку одночасной графической картины затрачивалось 8, а то и 10 месяцев. Как ни странно, но руководитель студии тов. Кива считает, что картину нельзя выпустить скорее, чем в семь месяцев. Странно, потому что это утверждение вкорне противоречит взглядам самих режиссеров студии, которые совершенно правильно полагают, что при наличии доброкачественного сценария на производство мультипликационной короткометражки достаточно 4—5 месяцев.

Беря курс на раздутые сроки производства картин, тов. Кива впадает и в другую, еще более серьезную ошибку. В приказе ГУК от 10 июня четко сказано, что программа первого года для студии Союздетмультфильм определена в 12 фильмов, по 270—300 метров каждый. Ясно, что первый год работы начинается с момента организации студии, то-есть с 1 июля 1936 года. Руководитель же студии почему-то считает для себя началом первого года работы 1 января 1937 года.

Рассматривая второе полугодие нынешнего года, как некий, неизвестно кем разрешенный, подготовительный период тов. Кива, видимо, мало заботится о пуске в производство новых картин и о подготовке сценариев. За время существования студии не только не пущена в производство ни одна новая картина, но не приобретен ни один доброкачественный сценарий. Привлечено два новых автора (Введенский и Соловьев), но они еще ничего реального не успели дать. К старым же авторам студии не очень благосклонны. Тов. Кива об'ясняет это тем, что они не всегда писали удачные сценарии. Но мультипликация слишком бедна кадрами сценаристов и из этого надо исходить при отборе людей, надо с ними и работать, учитывая, что готовые сценаристы мультфильма — редкое исключение. До сих пор студия не поняла, что необходимо организовать сценарную мастерскую. Специфика мультипликационного дела очень своеобразна и сложна.

Отсутствие доброкачественных сценариев рождает у режиссеров бесперспективные настроения. Ведущий режиссер студии А. В. Иванов в этом году заканчивает картину и не знает, что дальше будет ставить. Ничего не знают о своей будущей работе режиссеры Д. Бабиченко, В. Сутеев и другие. Студия не имеет не только сценариев, но даже тематического плана на будущий год.

Еще большее удивление вызывает заявление зам. нач. ХПО ГУК тов. Бердакина, сообщившего, что ГУК не будет в этом году требовать от студии пуска производства новых картин, так как по мнению ГУК, целесообразней засадить творческих работников за учебу.

Против учебы возражать нельзя. Мультипликаторам надо много учиться, чтобы достигнуть технического уровня США в области мультипликации. Но учеба не должна останавливать производство. Да и учиться можно лучше на базе развертывания производства картин, нежели в «закрытом учебном заведении».

Качество фильмов можно повысить не только систематической учебой, которая, конечно, необходима. Разве не способствовали бы повышению качества картин и систематические производственные совещания, на которых бы режиссеры творчески отчитывались в своей работе. Кстати, необходимость этих совещаний была декларирована тов. Кива в его беседе, опубликованной в газете «Кино» еще 4 июля. Он тогда заявил, что «подобные совещания должны стать **отправным пунктом** для повышения качества нашей продукции». Выдав вексель общественности, тов. Кива до сих пор не собрался еще его оплатить.

Студия Союздетмультфильм существует уже почти три месяца, но сделано за это время чрезвычайно мало.

А. АЗАРИН.



Уполномоч. Главлита Б—27400.
Типография газеты «За индустриализацию». Москва. Цветной бульвар, 30.